(Viene de la 1ra. solapa)

d) Difusión. Impulsar una línea editorial que contempla la publicación de libros resultantes de las investigaciones financiadas por el Programa y de la Revista de Ciencias Sociales *T'inkazos*.

Publicaciones recientes del PIEB

Serie Investigación

Matrimonios interétnicos. Reproducción de los grupos étnicos y relaciones de género en los Llanos de Mojos. Zulema Lehm (coord.). 2002.

Serie Investigaciones Regionales Oruro

Tras las huellas del Tambo Real de Paria. Carola Condarco (coord.). 2002.

Dinamitas y contaminantes. Hans Möeller (coord.). 2002.

Efectos ambientales y socioeconómicos por el derrame de petróleo en el río Desaguadero. Juan Carlos Montoya (coord.). 2002.

Ventajas comparativas y competitivas del comercio regional orureño. Freddy Sanjinés (coord.). 2002.

Tierra y territorio: thaki en los ayllus y comunidades de ex hacienda. Eliseo Quispe (coord.). 2002.

Del proceso de acompañamiento hacia la autogestión de sistemas de riego. Richard Guzmán (coord.). 2002.

Minería y comunidades campesinas de los Andes. ¿Coexistencia o conflicto? Emilio Madrid (coord.). 2002.

Serie Documentos de Trabajo-Oruro

Relación del gobierno municipal con la comunidad. Hernán Rodríguez (coord.). 2002.

Publicaciones periódicas

T'inkazos 12, Revista Boliviana de Ciencias Sociales. 2da. Época.

Nexos 19. Boletín Informativo del PIEB

Catálogo de publicaciones del PIEB: 1997-2002.

Mnemosine, musa de la épica –la que según Walter Benjamin funda la continuidad de la tradición y nos otorga el don de la pertenencia vinculando y recomenzando siempre de nuevo–, nos ha permitido, después de la errancia por novelas, poemas, tradiciones; historias, reseñas, barroquismos, artículos, resúmenes, ironías, dramas interiores y exteriores, recuperar el que fue oído atento a los vientos que elevaban las letras como olas en la marea de los lenguajes, para echar ojo a obras que, como en la intimidad de los peñascos, parecían encubrir a un náufrago que podía relatar una historia oculta. De esa manera sucedió que nuestra experiencia comenzó a recoger otro juego de resonancias, a grabar otro canto de sirenas. Hemos intentado, con cierta inocencia buscada y sin atarnos a la grúa de los siempre vencedores, desestimando el periplo oficial, desplazar los centros y buscar los lenguajes liberadores.

ISBN: 99905-68-06-5

Impresión "ESDEQUL" ® 2410448

2002

TOMO I

HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA EN BOLIVIA

PIEB

INVESTIGACIÓN

HACIA UNA HISTORIA CRÍTICA DE LA

LITERATURA

EN BOLIVIA

TOMO I

Blanca Wiethüchter

Alba María Paz Soldán
Rodolfo Ortiz
Omar Rocha

El Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB), patrocinado por el Ministerio de Cooperación de los Países Bajos para el Desarrollo (NEDA), es un programa autónomo de apoyo a la investigación en ciencias sociales establecido en 1995.

Los objetivos del PIEB son:

1. Apoyar la investigación dirigida a la reflexión y comprensión de la realidad boliviana, con la finalidad de contribuir a la generación de propuestas de políticas frente a las diferentes problemáticas nacionales, promover la disminución de las asimetrías sociales y la inequidad existentes, lograr una mayor integración social, y fortalecer la democracia en Bolivia.

2. Incentivar la producción de conocimientos socialmente relevantes y las aproximaciones multidisciplinarias que permitan visiones integrales de la sociedad, promoviendo simultáneamente la excelencia académica. Para el PIEB, desarrollar el conocimiento, la investigación y el acceso a la información, son pilares clave para que una sociedad pueda afrontar su futuro.

3. Promover la formación de nuevas generaciones de investigadores, haciendo énfasis en la formación de jóvenes. Investigar formando, formar investigando es uno de los principales propósitos del PIEB.

4. Desarrollar la capacidad regional y local de la investigación con relevancia social.

El PIEB pretende alcanzar estos objetivos a través de cuatro líneas de acción:

a) **Investigación.** Brindar apoyo financiero a equipos de investigación, previo concurso de proyectos.

b) **Formación.** Fortalecer la capacidad de investigación de recursos profesionales a través de cursos, talleres, seminarios y conferencias.

c) **Fortalecimiento Institucional.** Desarrollar actividades de apoyo a unidades de información especializadas en ciencias sociales, como respaldo indispensable para sostener la investigación.

(Continúa en la 2da. solapa)

Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia

Tomo I

Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia

Tomo I

Blanca Wiethüchter

Equipo de Investigación:

Alba María Paz Soldán
Rodolfo Ortiz
Omar Rocha

Colaboradores:

Juan Carlos Orihuela
Ana Rebeca Prada

PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN ESTRATÉGICA EN BOLIVIA

La Paz, 2002

Esta publicación cuenta con el auspicio del Directorio General para la Cooperación Internacional del Ministerio de Relaciones Exteriores de los Países Bajos (DGIS)

Wiethüchter, Blanca
Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia / Blanca Wiethüchter; Alba María Paz Soldán; Rodolfo Ortiz; Omar Rocha Velasco. -- La Paz : FUNDACIÓN PIEB, 2002.
T. 1 ; xxxviii; 280 p. 23 cm. .-- (Investigación ; no. 15)

D.L.: 4-1-1148-02
ISBN: 99905-68-06-5 : Encuadernado

I. LITERATURA HISTÓRICA BOLIVIANA **II.** LITERATURA CRÍTICA **III.** LITERATURA CONTEMPORÁNEA **IV.** TEORÍA LITERARIA CRÍTICA
1. título **2.** serie

D.R. © FUNDACIÓN PIEB, agosto 2002
Edificio Fortaleza, Piso 6, Of. 601
Av. Arce N° 2799, esquina calle Cordero, La Paz
Teléfonos: 2 43 25 82 - 2 43 52 35
Fax 2 43 18 66
Correo electrónico: fundapieb@unete.com
website: www.pieb.org
Casilla postal: 12668

Diseño Gráfico de cubierta: Alejandro Salazar

Edición: Ana Rebeca Prada

Producción: Editorial Offset Boliviana Ltda.
Calle Abdón Saavedra 2101
Teléfonos: 2 41 04 48 - 2 41 22 82 - 2 41 54 37
Fax: 2 42 30 24 - La Paz - Bolivia

Impreso en Bolivia
Printed in Bolivia

Índice

Reconocimientos VII

Umbral
Luis H. Antezana IX

Preludio XXIII

Introducción general
Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán XXVII

TOMO I: HACIA UNA HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA EN BOLIVIA
Blanca Wiethüchter

CAPÍTULO UNO:
El arco colonial 1
1. Imaginar ciudades 2
2. El gesto testimonial 12
3. Estética barroca 13
4. El cuerpo del delito 20
5. La angustia cívica 25
6. Estética romántica 34
7. Retrato de familia 43

Interludio: El pliegue 51

CAPÍTULO DOS:
El arco de la modernidad 61
I. Modernismo y modernidad 61
   1. La ciudad moderna 69
   2. La mujer moderna 76
II. Los pies del arco 80

El lugar de la escritura 81
1. El pie izquierdo: crítica a la historia 85
1.1. Las ruinas 85
1.2. El vaciamiento de sentidos 88
1.3. El olvidadero 94
1.4. La visión irónica 98
2. Al interior del arco 104
2.1. La secreta rebelión de la indigencia 109
El soplo creador 111
La divina máscara de la locura 116
El mecanismo crítico 122
2.2. La clausura 128
Cosmópolis 136
La extravagancia 138
El atentado anarquista 140
La alegoría fantástica: la matria 142
3. El pie derecho 148
3.1. La morada del deseo 152
3.2. El conjuro alquimista 154
3.3. El conjuro de la rueda 159

Postludio: Proyecciones 169
1. Exterioridad nomádica, pensamiento del afuera y literatura: Borda y Urzagasti
Ana Rebeca Prada 171
2. Sergio Suárez Figueroa y el ojo de las revelaciones
Rodolfo Ortiz 189
3. La poesía de Edmundo Camargo o la destrucción espermática
Alba María Paz Soldán 191
4. René Bascopé: la ciudad o el lugar de la escritura
Omar Rocha 195
5. La peregrinación vigilante: tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX
Juan Carlos Orihuela 200

Bibliografía general del Tomo I 227

Bibliografía íntima 239
Bibliografía de Nataniel Aguirre 243
Bibliografía de Adela Zamudio 247
Bibliografía de Ricardo Jaimes Freyre 255
Bibliografía de Arturo Borda 267
Bibliografía de Jaime Saenz 271

Reconocimientos

Sin el milagro del Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, este estudio no se hubiera realizado. De eso puede una estar segura. El tiempo dirá si habrá que darles las gracias o no en la persona más amable del mundo, Godofredo Sandóval.

Por lo que a mí me toca, declaro que me ha encantado poder deshacerme de mis obsesiones, mis odios y amores críticos sobre la literatura en Bolivia. No me queda otra que agradecerles semejante espléndido don.

A la Universidad Católica que me ha otorgado un doble espacio para el trabajo; uno físico: dos cuartos, dos estantes para la biblioteca, y un teléfono; y uno psíquico: tiempo interior para pensar, tiempo exterior para leer. Todo ello sobre las espaldas del maestro Carlos Rosso, paciente, tolerante y generoso.

Quiero mencionar también aquí el preliminar escrito por Luis H. Antezana, que en el umbral de las puertas que conducen hacia nuestra *Historia* hace presente, precisamente, a aquella institución de obras y mecanismos que constituyen nuestro canon literario tan profundamente cuestionados en este trabajo. En esa medida ofrece, a pesar de su somera descripción, un contrapunto capaz de generar las reflexiones necesarias a toda subversión.

Pero hay más:

Quiero reconocer aquí la benéfica y amistosa lectura policial en orden alfabético: de Jorge Patiño, Ana Rebeca Prada, Jaime Taborga y Alberto Villalpando. Sin ellos el texto tendría no sólo miles de errores, sino todas las incongruencias de mi espíritu disléxico. Gracias a ellos.

Blanca Wiethüchter

Umbral

Todo prólogo enfrenta, de una u otra manera, el peligro de la reiteración anticipada, es decir, el peligro de querer explicar la obra que presenta. Al prologar su *Viaje a Portugal*, José Saramago resume muy bien el problema y, además, sugiere la noción de "umbral" que intentaré aprovechar; dice Saramago: "Malo es que una obra precise un prólogo que la explique, malo es también que un prólogo presuma de tanto. Acordemos, pues, que esto no es un prólogo sino un simple aviso o prevención, como aquel recado último que el viajero, en el umbral y puestos ya los ojos en el horizonte próximo, deja a quien quedó cuidándole las flores. Diferencia, si la hay, es no ser éste el aviso último sino el primero". No intentaré, pues, en lo que sigue, ni resumir ni explicar este *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Más bien, si ello fuera posible, quisiera acompañarlo prologalmente, aunque un prólogo es, como sugiere Saramago, más una despedida, en rigor, que un caminar junto al viajero.

René Zavaleta Mercado introdujo, entre nosotros, la noción de "momento constitutivo," es decir, aquel o aquellos momento(s) histórico(s) en que una determinada sociedad produce —o constituye— las condiciones que la articulan. Quizá inmotivadamente, he privilegiado las primeras décadas del siglo XX como el momento en el que sería posible reconocer una constitución de lo que llamamos "literatura boliviana". Hay algo de ficción en este intento. Por varias razones. En primer lugar, porque, aunque en este diseño no faltan indicaciones hacia objetos materiales de estudio, hay otros objetos que provienen de la literatura misma, donde, como se sabe, los libros pueden andar sin mayores problemas junto a los caballeros y sus molinos de viento. En segundo lugar, porque no pretendo ser exhaustivo —lo reiteraré— y, por tanto, el esbozo y la sugerencia serán mucho más

frecuentes que, digamos, la detallada descripción. En tercer lugar, porque excluiré, seguramente, muchos factores quizá decisivos en la literatura boliviana pero que, salvo con muchos rodeos, no me permiten diseñar mi intento (acompañamiento) en los límites materiales de, precisamente, un mero prólogo. En esta vena, por ejemplo, el lector notará que me es más fácil recurrir a la narrativa que a la poesía o el teatro o el ensayo o la canción o la literatura oral para indicar los rasgos principales no de la literatura boliviana —para ello cuentan los lectores con este *Hacia una historia...*— sino de sus posibles condiciones de constitución. Y, finalmente, estas notas serían ficticias en la medida que, si tiene razón Benedict Anderson, toda constitución —y muy probablemente también su examen— es, "en el fondo del fondo", imaginaria. Con estos reparos, vayamos a las notas propuestas.

La literatura se arraiga cuando llega al lector. Pero, antes, la literatura cuenta con diversas "cajas de resonancia", más o menos institucionalizadas, que vehiculan el libro (los libros) hacia el lector. Entre esos vehículos, después de Guttenberg, las ediciones (formales e informales) se encuentran, quizá, en el primer lugar; pero, también, ahí están la educación tanto a nivel escolar como universitario; la crítica literaria (comentarios, estudios); los movimientos programáticos —no sólo "literarios" sino aun políticos (recuérdese el "realismo socialista," por ejemplo)—; los vínculos de una literatura (local) con otras literaturas (externas), con olas que van y vienen, y, cuyo índice más palpable son las traducciones... y las librerías; las acumulaciones documentales y bibliográficas; los concursos —y premios— literarios; y, también, condiciones contextuales que no sólo motivan referencias o nominaciones sino, también, contribuyen a estimular la interpelación de los lectores. Todas estas "cajas de resonancia" le ofrecen —proponen, sugieren— al lector libros que debe o debería leer —y, ciertamente, también, si posible, adquirir—. El alcance de una literatura (local) depende del arraigo y alcance de estas instituciones en su contexto inmediato. Jugando con Pierre Bourdieu, se diría que estas instituciones conforman —y mantienen— el "mercado" en el que se produce, ofrece y consume una literatura. Con la consecuente acumulación de "capital cultural" (Bourdieu) que, define, a la larga, los alcances y las características del horizonte (cultural) así constituido. Si se prefiere una imagen: una literatura no es una arquitectura sino, más bien, es como un rompecabezas cuyas partes se articulan entre sí, poco a poco, hasta ofrecer una imagen del conjunto. Imagen, dicho

sea de paso, más parecida a un collage o un saco de aparapita que a un paisaje, digamos, renacentista. No creo en literaturas definitivas ni acabadas, de modo que podemos asumir que este rompecabezas tiene —necesariamente— varias piezas por venir, por un lado, y, por otro, a menudo, hay que ir a buscar algunas otras piezas en rompecabezas —hasta no necesariamente literarios— previos o ajenos.

Aunque las expresiones literarias en el territorio boliviano pueden remontarse hasta las literaturas orales de los pueblos aborígenes, pasando por las letras de la Colonia y el primer siglo republicano, diría que, institucionalmente, la literatura boliviana recién se articula en las primeras décadas del siglo XX. Como eco a esta hipótesis señalaría que también por ese periodo tiende a constituirse la "nación" boliviana, aunque la soberanía jurídica de este territorio haya sido declarada mucho antes, en 1825, o, programada, en los "últimos días coloniales" de Charcas, en 1809 y sus alrededores.

Ya veremos algunos casos al respecto, pero, antes, quisiera subrayar que esa institucionalización, una vez constituida, no es una flecha tendida hacia el futuro —desde la institucionalización "hacia delante," digamos— sino también es un mecanismo de recuperación y asimilación del pasado, en este caso, preinstitucional. Así, por ejemplo, Jesús Lara podía recuperar la literatura del Incario dentro del horizonte de la literatura boliviana o, cambiando de código, así también se podía incluir la obra de Adolfo Costa du Rels, escrita originalmente en francés, como parte de esta literatura. En cierta forma, sin olvidar sus (posibles) prolongaciones hacia otros campos, una constitución institucional es un aparato sintético, articulador, por un lado, y, por otro, un mecanismo de acumulación a lo ancho y largo del tiempo (*ante* y *post*).

¿Cómo empezó esta institucionalización? Dije que voy a ser ficticio en este prólogo y, según esta ficción, habría dos movimientos o, mejor, dos impulsos literarios que, por acumulación posterior, podrían considerarse el telón de fondo de este posible campo cultural llamado "literatura boliviana". El primer movimiento sería el indigenista. Aunque no creo que fue escrita para lectores locales sino para una audiencia más internacional ("letrada," se diría en esas épocas), *Raza de bronce* de Alcides Arguedas habría sido el impulso que, en el aura de la primera década del siglo XX, ponía en escena una problemática

local que, con matices contextuales, era también pertinente no sólo para otros países sino, a la larga, para todo el debate que enfrenta, digámoslo con Tzvetan Todorov, al "yo" aborigen con los "otros" conquistadores y colonizadores. Este impulso no sólo se consolida, a la larga, en la literatura boliviana, sino se articula con preocupaciones análogas en, por ejemplo, otras literaturas andinas (Ecuador, Perú). Por otra parte, la temática indigenista ya contiene una célula o programa, digámoslo así, que permite mirar y recuperar o asimilar toda literatura precolombina producida en "América" y, por supuesto, la literatura colonial en la medida que esta implique una mirada de y hacia este "nuevo" horizonte territorial. Este impulso —y el movimiento que lo consolida— no es sólo un comienzo o, menos, un código monológico sino, reitero, desde la perspectiva institucional que nos guía, es también un aparato capaz de asimilar y difundir otras producciones afines, aun previas a su circunstancial consolidación. Algo así como un paradigma kuhniano que, una vez constituido, reconoce afinidades con producciones que se habían realizado fuera (antes o más allá) de su vigencia. (Mendel y sus leyes de la herencia habían sido ignorados antes de la constitución de la genética o, en otro campo, Peirce sólo se reconoce *a posteriori* como "precursor" de la semiótica cuando el carácter diferencial del signo ya era una moneda corriente a partir de Saussure). Aquí vale aquello de "la versión crea la originalidad del original". Una nota más (a pie de página) antes de seguir: en lo inmediato, en su momento, la fuerza de este impulso (*Raza de bronce*) no sólo tiene que ver con la temática utilizada por Arguedas sino, también, con las otras interpelaciones afines que produjo este autor: su *Pueblo enfermo* y su *Historia de Bolivia*, por ejemplo, con todo el bullicio que acompañó estas producciones no sólo local sino internacionalmente —recuerdo, al respecto, las cartas de Miguel de Unamuno (a Arguedas) en las que reconocía afinidades entre su España y la Bolivia de Arguedas. En suma, sea ficticiamente, esta sería una primera caja de resonancia (literaria) para la literatura boliviana.

Antes de anotar el (posible) segundo movimiento o impulso institucional, quisiera detenerme un instante en otro movimiento, muy cercano cronológicamente al mencionado, que, por su excelencia, es considerado, con razón, un hito fundamental de la literatura boliviana. Me refiero al modernismo y las notables producciones de Ricardo Jaimes Freyre, Franz Tamayo, Gregorio Reynolds y, finalmente, José

Eduardo Guerra. (Hay otros más, como en prosa Man Césped, pero este cuarteto poético lleva la batuta). Aunque se arraiga en Bolivia, la institucionalización del modernismo vence de lejos sus fronteras y, Rubén Darío mediante, hasta puede considerarse una institución hispanoamericana. Este tipo de institucionalización tiene un matiz supranacional que, aunque se difunde, no se confunde con una local o nacional. Más adelante en el tiempo, hay otro movimiento análogo en Latinoamérica: pienso en el "boom" de la narrativa latinoamericana. No hay "booms" locales (argentino, colombiano, peruano, mejicano, boliviano, etc.) que convergen, como afluentes, en éste más amplio: hay el supranacional y ciertos autores, de diferentes ciudadanías, que escriben dentro de él. Hay efectos del "boom" en la literatura boliviana, sin duda, como varias obras de Renato Prada Oropeza o *Matías, el apóstol suplente* de Julio de la Vega, pero, ciertamente, el "boom" es supranacional. Algo así sucedería con el modernismo y, en estos casos, convendría hablar del "modernismo en Bolivia" o el " 'boom' en Bolivia", suponiendo, en ambos, una institucionalización supranacional. En la misma vena, lo mismo sucedería con otras institucionalizaciones foráneas que, tarde o temprano, también tendrían expresiones (locales) ajenas a su territorio de "origen" —como las vanguardias poéticas europeas o, en prosa, el realismo socialista, que, sin duda, se generan en "otras circunstancias", aunque, luego, ciertamente, se practican "en", por ejemplo, Bolivia.

Más complejo, creo, que el indigenismo sería el otro impulso o movimiento constitutivo de la literatura boliviana: llamémoslo, por comodidad, el del "costumbrismo mestizo". Como en el caso anterior, no es un proceso de influencias, en rigor, sino, otra vez, uno de sucesivas inscripciones con capacidades no sólo de prolongación o continuidad sino de recuperación. Aunque ahí están, desde ya, como núcleo, las múltiples "Claudinas", digámoslo con Salvador Romero Pittari, leyendo hacia atrás, hasta podríamos reconocer un antecedente cronológico en *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre, obra que, junto a su trama de introspección nacionalista, entrevera una incógnita, resuelta al final, sobre el origen mestizo del protagonista. Narrativa del encholamiento, fundamentalmente, este movimiento se vincula con la más general y abstracta problemática del mestizaje que, con variantes, continúa hasta nuestros días. Pero, además, este movimiento implica una variable que, más allá de la literatura, supone uno de los

aparatos de interpelación social —y, por extensión, lectora— quizá más intensos de los producidos en Bolivia. Me refiero a la Guerra del Chaco que, si por el lado sociopolítico sus ecos pueden extrapolarse hasta la Revolución del 52 y sus múltiples efectos, por el lado literario, ha motivado todo un subgénero local: la "narrativa de la Guerra del Chaco", precisamente. Como índice (mestizaje hacia encholamiento, o viceversa), podríamos nombrar *Sangre de mestizos* de Augusto Céspedes, autor que fácilmente nos permite también indicar el horizonte de la Revolución del 52 no sólo como protagonista de la misma sino como autor de *El metal del diablo* o las biografías de Villarroel y Salamanca. Los hilos tendidos por esta variable pueden reconocerse en obras tan relativamente recientes como *Felipe Delgado* de Jaime Saenz, cuyo contexto cronológico es el de las vísperas de la Guerra del Chaco o, antes, *El signo escalonado* de Néstor Taboada Terán o, después, como objeto inmediato del relato, en *Los tejedores de la noche* de Jesús Urzagasti. La interpelación que entorna el hecho de la Guerra del Chaco —y los discursos (sociales, políticos, literarios, etc.) que lo invocan— es tan amplio que, como demuestra una investigación, luego grabación, realizada por Jenny Cárdenas, también coexiste, entre otros, con toda una tradición poético-musical relativa al mismo.

Por ahí, se habría institucionalizado la "literatura boliviana", con los impulsos, resumo, del indigenismo y el costumbrismo mestizo. Complementariamente, habría que indagar qué otras instituciones convergen en ese arraigo. Desde ya, por lo señalado, creo que las resonancias sociopolíticas contextuales son constantes en ambos casos y, por ahí, podemos hipotetizar un interés lector, si no necesariamente, creciente, seguramente constante. (Añado, como simple anécdota, que hoy, en las elecciones nacionales del 2002, todavía está presente el MNR, sea solo reflejo del 52 —y la Guerra del Chaco—, y, por el otro lado, están en escena partidos "indigenistas" como el MAS o el MIP).

Le educación pública, sin duda, es otro factor decisivo. Literariamente, basta pensar que ahí, en la básica, uno aprende nada más ni nada menos que a leer... y escribir. Desde la creación de las normales, con la de Sucre a la cabeza (1909) y su creciente importancia en la educación pública, los programas de lenguaje y literatura han ido difundiendo la lectura de, por lo menos, algunas obras y autores bolivianos, que, a ese y desde ese nivel, podemos ya considerar

institucionalmente consagrados. La importancia de Franz Tamayo en el horizonte de la cultura boliviana —su imagen preside nuestra más alta denominación monetaria: 200 bolivianos— se debe, sobre todo, a mecanismos de información educativos (formales o informales), teniendo en cuenta que, durante muchas décadas, era prácticamente imposible "leer" a Tamayo debido a los obstáculos que enfrentó la reedición de sus libros. Algunos de los nombres y ejemplos que indiqué pertenecen, precisamente, a esa forma de interpelación educativa (*Juan de la Rosa*, *Raza de bronce*, *Sangre de mestizos*, notablemente). Como índice, lo que, además nos permite apuntar hacia otro aparato institucional convergente, señalaría las obras difundidas por la Editorial Juventud (Urquizo) que, como sabemos, muchas de ellas son parte de las lecturas (obligatorias) en la educación secundaria. Respecto a la educación universitaria, aunque, aquí y allá, se han hecho tentativas parciales de formación, solo la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz puede ser destacada por su continuidad y, en distintos, grados, por su dedicación a la literatura boliviana. No por azar, los investigadoras e investigadores autores de este libro convergen, precisamente, en esta Universidad y su Carrera de Literatura.

Tendría que seguir con detalle los *Catálogos bibliográficos* —las "bibliotecas", como él las denominaba— de Gabriel René Moreno o las investigaciones bibliográficas de José Roberto Arce, Josep M. Barnadas, Werner Guttentag para diseñar, apropiadamente, la institucionalización creciente de las editoriales en Bolivia. No he hecho ese seguimiento, aunque, puedo indicar una fuente que, con atención, permite fácilmente seguir ese proceso: el reciente *Diccionario histórico boliviano* de Barnadas. Con ese límite —y esa indicación— puedo, sin embargo, saltando un poco en el tiempo, intentar diseñar un conjunto editorial —no exhaustivo— que supone una institucionalización existente. Obviamente, todas estas editoriales no se limitan a la literatura, pero, ciertamente, la incluyen. Mencioné a la Editorial Juventud y su edición de obras leídas en la educación pública, pero claro, además, ha publicado otras obras locales para otras audiencias. La Editorial Gisbert también ha tenido su buena cuota de interpelación local, con el matiz, inmediato en su caso, que dicha editorial cuenta también con una librería que ha facilitado la difusión de sus publicaciones y, por supuesto, de muchas otras más. Algo semejante sucede con la Editorial Los Amigos del Libro (ediciones más red, en su caso, de librerías); res-

pecto a esta editorial, su más directo vínculo con las ediciones literarias es, sin duda, el Premio de Novela "Eric Guttentag", cuya continuidad, hasta permite seguir, desde los 70, prácticamente todos los avatares de la novela boliviana. Aunque con diferentes grados de continuidad y con varias preocupaciones (temáticas) locales como objeto, la Editorial Camarlinghi también sería parte de esta red institucional. Entre sus muchos polos, publicó, por ejemplo, *La lengua de Adán* de Emeterio Villamil de Rada, obra que, junto a su posibilidad filológica (el aymara como *Ur-Sprache*), exige un tratamiento de rearticulación literaria, eso por un lado, y, por otro, *La nueva narrativa boliviana* de Oscar Rivera Rodas, que, en su momento, inaugura no sólo un nuevo tipo de atención hacia la narrativa afín al "boom" de la latinoamericana, sino, introduce, diría, para un público amplio, las posibilidades de una lectura formal de la literatura. Aunque ya no opera, no quiero olvidar el papel que, en su momento, en las fronteras de los 80, jugó la Editorial Difusión (de Catalano), aunque sólo sea por su voluntad de publicar varias obras de Saenz. Voy a saltar nuevamente y, hoy en día, también vemos operar otras (nuevas) editoriales que incluyen y difunden esta literatura local: Plural Editores, Nuevo Milenio, entre otros. Debido, seguramente, a los procesos de globalización reinantes, también vemos operar —y con intereses directamente literarios— a una editorial supranacional, el conglomerado hispano de Alfaguara y Santillana que, por un lado, premia y publica narrativa boliviana, y, por otro, edita libros de texto para los colegios donde se incluye, junto a parámetros más universales, textos y autores bolivianos.

A este sólo indicativo diseño institucional habría que añadirle algo casi imposible de discernir bibliográficamente: las innumerables ediciones privadas —de poesía, sobre todo— que, a cada instante, vehiculan y difunden la producción local. También, no habría que olvidar las iniciativas estatales (nacionales o municipales) de edición y difusión literarias, y donde también existen concursos y premios. El Instituto Boliviano de Cultura y la "Biblioteca del Sesquicentenario", por ejemplo, o las oficialías de cultura de La Paz y, últimamente, de Santa Cruz, que también son ejemplos de este otro tipo de iniciativa editorial: la HAM de La Paz hizo posible, por ejemplo, la edición de *El Loco* de Arturo Borda, y, la de Santa Cruz acaba de publicar la novela inédita *Las realidades y los símbolos* de Jorge Suárez. Por último, desde los albores de esta literatura hasta nuestros días, con diferentes gra-

dos de pertinencia, donde no faltan algunos premios internacionales (como los de la Casa de las Américas: Renato Prada Oropeza, Pedro Shimose) no habría que descuidar las ediciones extranjeras de obras bolivianas, las que no sólo implican traducciones, sino que fueron, en el siglo XIX y principios del XX, los (mejores) vehículos para una interpelación hispanoamericana que aún no había instituido, en Latinoamérica, sus literaturas locales.

Algunas de estas ediciones (extranjeras) han sido, en cierta forma, decisivas para la conformación de esta literatura. Mi ejemplo favorito es la edición —en los EEUU— de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, a cargo de Gunnar Mendoza y Lewis Hanke. Antes de esta edición (1965), ya habría una "literatura boliviana", por un lado, y, por otro, esta obra habría sido, en principio, más historia que, simplemente, "literatura". Pero, como el (hipotético) aparato institucional aquí diseñado permite asumir, esta obra histórica ha sido "recuperada" por la lectura literaria. Y ahí, no sólo se ha establecido un puente literario entre la producción colonial y la republicana sino también con ese pasado narrativo y la (actual) narrativa urbana. Más aún, en este caso, también hay que destacar el uso de obras y autores ficticios que, *a la Borges,* Arzáns habría utilizado para relatar su *Historia*, hecho ya destacado por Mendoza y Hanke en presentación del libro. Como yapa, si se puede decir, podemos señalar que, a partir de esta relectura literaria, ahora contamos, por ejemplo, con dos compilaciones de los relatos "literarios" de Arzáns entreverados en su más evidente relato "histórico": los *Tales of Potosí*, compilados por R. G. Padden, y los *Relatos de la Villa Imperial*, compilados por Leonardo García Pabón. Hay otros ejemplos (quizá decisivos) más —como la publicación en Chile de *Aluvión de fuego*, en su momento, o, últimamente, la antología *The fat man from La Paz* en los EEUU, en la que, por ejemplo, Gregory Rabassa, nadie más ni nadie menos, traduce "El pozo" de Augusto Céspedes y "El otro gallo" de Jorge Suárez—, pero la edición de la *Historia* de Arzáns, por la distancia no solo cronológica (desde la Colonia hasta nuestros días) sino genérica (de historia a literatura) es, reitero, mi ejemplo favorito.

Cuando menciono a Arzáns y a su Potosí, siempre leyéndolo desde ahora hacia entonces —como, por ejemplo, el *Manchay puytu* (1977) de Néstor Taboada permite indicar—, sospecho que, por frecuencia, no habría que descuidar otra veta quizá también institucional de esta

literatura: la "narrativa minera" en Bolivia. Digo "quizá" porque me es más fácil reconocer sus relaciones con las otras dos variables mencionadas que atribuirle una función propia, y, por ahí, "quizá", es como un conjunto de intersección, donde la función referencial (la explotación minera y su historia) sitúa su verosimilitud. *Aluvión de fuego* de Oscar Cerruto, por ejemplo, arraigada en la problemática minera (la masacre en "Espíritu Santo"), opera con todas esas variables: ahí está la Guerra del Chaco; también incluye la dinámica del encholamiento (Mauricio y Jacinta); y la problemática indígena es también parte de sus inscripciones. Por otra parte, esta narrativa también recogerá, aquí y allá, una institucionalización supranacional en su ejercicio: la práctica del "realismo socialista". Y, por ahí, desde un punto de vista referencial y temático, a la vez, está narrativa minera se articula con distintos instrumentos de análisis y reflexión hasta teóricos, vía el ensayo, como se puede leer en las obras de Sergio Almaraz ("Los cementerios mineros") o René Zavaleta Mercado ("Las masas en noviembre"). Formalmente, además, como es fácil reconocer en la antología compilada por René Poppe (*Narrativa minera boliviana*), esta (posible) variable institucional ha frecuentado desde la parábola hasta la ficción (propiamente dicha), pasando por casi todas las formas de realismo. Asumiendo que la explotación del estaño asegura la continuidad de la explotación minera en Bolivia —de la plata al estaño, digamos—, si esta variable —sea mixta— fuera constitutiva, también habría que localizarla en el siglo XX y, desde ahí, mirar hacia atrás y, por supuesto, también hacia adelante. En todo caso, es, por lo menos, un código fuertemente distintivo de la literatura en este país.

Todo ello confluyendo hacia el lector, hacia los lectores. Y, en ese camino, no podemos olvidar la labor mediadora de la crítica y los ensayos literarios. Se dice que Gabriel René Moreno fue el primer lector crítico de esta literatura, recordando sus ensayos sobre la poesía romántica en Bolivia. Pero, personalmente, me gusta imaginar que fue Carlos Medinaceli —y sus *Estudios críticos*— quien instituyó la crítica literaria en este país. Al respecto, suelo repetir una reflexión de Octavio Paz quien afirmaba que, sin un aparato crítico articulador, los libros son expresiones sueltas que no pertenecen a una determinada literatura y, desde ahí, imagino a Medinaceli leyendo las producciones locales como si, de hecho, pertenecieran a una literatura —la boliviana— ya constituida. Esta su lectura es, precisamente, la que colabora

a la constitución de esa, por entonces, no tan arraigada "literatura boliviana". Hay lecturas previas, ciertamente, de los objetos literarios producidos en este territorio y sus prolongaciones históricas, como las célebres apreciaciones de Menéndez y Pelayo sobre la poesía de Luis de Ribera o la mencionada de Moreno sobre el romanticismo, pero, insisto, figuro a Medinaceli no sólo leyendo obras locales sino pensándolas como partes de una determinada literatura. Además, Medinaceli no sólo escribió una de las cumbres de las Claudinas sino su labor estuvo entornada del movimiento "Gesta bárbara" cuyo objetivo era, precisamente, el de renovar el horizonte literario vigente, en el que lo local (marginal) todavía no tenía, como se dice, la palabra.

Los libros de crítica o ensayo o investigación literaria han ido fortaleciendo esta (necesaria) mediación entre el libro y el lector, pero, sobre todo, aquí en Bolivia, habría que inclinar la balanza (positiva) hacia el papel cumplido por las notas y los suplementos culturales de los periódicos. Por su frecuencia y volumen relativo estos han sido y son, sin duda, uno de los vehículos más notables para diseminar (localmente) la producción literaria. Hay revistas que han trabajado en ese sentido —con la continuidad de *Kollasuyo*, quizá, a la cabeza— pero, no creo que haya un equivalente (presentación, información, comentario, valoración, investigación, difusión) a los más de 25 años del semanario *Presencia Literaria* y la labor emprendida por Juan Quirós; labor que, además, se articuló con la revista *Signo*, constante hasta nuestros días, aunque no eslabonada, y la —fugaz, es cierto— editorial del mismo nombre. Y, como muestra del amplio trabajo realizado en esta variable institucional (crítica e investigación), nada más fácil que prestarle atención al apoyo bibliográfico utilizado en esta *Hacia una historia...*, que, a su manera, asimila lo mucho y pertinente que se ha escrito en torno a la literatura boliviana y sus libros, o sea, mucho de lo que esta variable ha colaborado.

Estos serían algunos de los factores institucionales que habrían colaborado en la constitución de la literatura boliviana. Aunque definido este tipo de "campo simbólico" no es, por supuesto, cerrado ni quieto. No es cerrado porque puede articularse institucionalizaciones "ajenas" —como las "supra" mencionadas— ni quieto porque a su interior, bajo diferentes impulsos o estímulos (aleatoriamente contextuales: tal la Guerra del Chaco), esta literatura se transforma, modifica, en fin, no deja de decir "otras cosas más". Y, para marcar ese hecho

y para no confundir institucionalización con petrificación: hasta sus códigos "clásicos" pueden ser "abandonados". El indigenismo, por ejemplo, ya no tiene el cultivo que tuvo hasta, digamos, el final de la obra de Jesús Lara —quizá porque los indígenas ya no necesitan que "otros" digan lo suyo—; análogamente, la narrativa minera, salvo en las ficciones de Poppe, tampoco se frecuenta como se frecuentaba —la capitalización y la desarticulación de la COB, tal vez, algo tienen que ver al respecto. No por ello el campo se vacía o desarticula, se puebla de otra manera, se reorganiza de otra manera. En esa dinámica, más líquida que pétrea, por ejemplo, allá en la frontera de los 60 del siglo XX, hubo un explícito desplazamiento hacia la práctica de la ficción, *sensu strictu*, como arquetípicamente indica *Cerco de penumbras* de Cerruto, donde lo imposible deviene verosímil, práctica que puede considerarse una constante fuertemente arraigada (establecida) en la literatura actual. Otro: la recuperación antropológica (Jürgen Riester) de la poesía chimane —convergente con la obra de "el poeta movima" (Nicomedes Suárez)— ha también renovado, desde un discurso ajeno (la antropología), este campo. Otro: la recuperación documental y estudio del epistolario de Alfonso Ortiz de Abreu (Josep M. Barnadas) o las investigaciones sobre la poesía en Charcas de Alicia de Colombi-Mongió han enriquecido, no hace mucho, el conocimiento de ese período, diseñado, en su momento, por Teresa Gisbert de Mesa y, luego, por Adolfo Cáceres Romero. Por otro lado, con un puente que puede extenderse hasta el Potosí de Arzáns, la actual creciente vigencia de una literatura urbana —como la relativa a La Paz de Saenz o, más cerca, de *American visa* de Juan de Recacochea, o, en poesía, a La Paz de la "bohemia del Averno"— es también un ejemplo de la inquietud de este campo cultural. Demás está decir que, también, naturalmente, las nuevas generaciones de escritores y escritoras inquietan, a su manera, permanentemente el campo, lo que, si bien no implica, necesariamente, renovación o transformación tiene, sin duda, un inevitable efecto diacrónico ("histórico"): con ellos y ellas, el "antes" cambia incesantemente de lugar. Y, anudando hilos, también las otras variables institucionales cambian, los vínculos de la literatura boliviana con el resto del mundo no cesan de incrementarse, la red electrónica vincula a los seres humanos y las artes de otras y nuevas maneras, etc., etc.; y, por el lado, crítico, por ejemplo, a partir de hoy, el horizonte indicado ya cuenta con un aporte inédito: este *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* que usted, lector(a), ya puede

frecuentar. *Ujratukama*.

Luis H. Antezana J.
Crítico literario

Cochabamba, junio de 2002

Preludio

La historia de la investigación fue otra historia, y el mejor modo de definirla es decir que fue una crónica de la pasión, porque pienso que fue la pasión el faro que iluminaba el hacer.

Fuimos cuatro, como en el origen, los que llegamos a la meta. Dos jóvenes y hermosos estudiosos: uno inclinado a la batería y a la psicología y el otro, melancólico y sensual, al psicoanálisis y a las fabulaciones potosinas. Se trata de Rodolfo Ortiz y Omar Rocha. A ellos se añaden las, en este caso, las… "*senior*". De las cuales no hay mucho más que decir que se trata de Alba María Paz Soldán, también tenista, y yo misma, a veces otra.

Nuestro arduo trabajo de campo podría parecer a cualquier individuo un desierto: una más bien larga, finalmente rectangular superficie de madera de pino. Ahí nunca aconteció el silencio pues la consigna era "dejad a las obras hablar".

El bosque

Acertado. Se trata de una mesa, de cuatro patas y una espera. Llegan los chicos de "la Montes", finalmente. Llegan con saquillos de cotensio, con cajones, con cajas, con bolsas de nylon, con bolsas de papel, con paquetes. Llegan cargando libros. La expectativa es enorme, tanto como el polvo que acarrean y que se desprende flotando de los libros, libritos, folletos y folletitos, revistas y revistitas. No encontramos, tal como bien lo intuimos desde un principio, ni los temibles turirus de Santa Cruz, ni las secas polillas de La Paz. Sólo polvo. Polvo del tiempo y páginas impresas. Miles de páginas impresas: grabados y fotografías. Retratos, muchos retratos. Don Julio Lucas Jaimes, de larga cabellera enrulada: definitivamente, hermoso.

A decir verdad, su hijo Ricardo, con un algo severo. Pero el más espectacular, señorial, armónico y bello: don Santiago Vaca Guzmán. Lástima no haber podido seducirlos, como ellos a nosotros.

Estamos fascinados por las ediciones, por el papel, por el olor y las ilustraciones. Se toca, se huele, se mira, se maravilla. Pero la razón primera de la fascinación —"ábrete sésamo"—, el tesoro escondido (La isla del tesoro y Aladino y la lámpara maravillosa y el Conde de Montecristo, todos ellos encontrando tesoros y nosotros también), nadie la dice: las obras echadas al olvidadero, las marginadas, las censuradas por no se sabe quién, por no se sabe qué incomprensiones, qué criterios, qué macabras ideologías. Todo eso para nosotros, niños al contemplar y desenvolver los paquetes, ansiosos, cada vez más niños jubilosos.

Pronto hay que coordinar entrevistas, viajes, grabaciones y trenes. Fotocopias y copias. Y esperar: más libros. Las bibliotecas crecen. Los hermosos jóvenes inauguran la suya, la biblioteca del Ciacc, en nuestra sede, crece y crece. Una joya la agiganta: la colección de la revista *Kollasuyo*, casi completa, casi intacta.

El jardín

La misma mesa rectangular. Las mismas cuatro patas. Dos litreras de Coca Cola, cigarrillos y ceniceros. Hojas tamaño carta. Las de oficio ya no se usan. Tan lindas que eran. Hojas blancas y hojas impresas, hojas borroneadas. Cuatro agendas, en ocasiones seis. Se marcan horas, se marcan días, se marcan meses, se marcan —ahí nomás— los plazos que no se cumplen.

Primeras lecturas.
—El romanticismo es una mina de oro.
—Oigan esto, esto es increíble…
—Oigan, a ver, estito….
¡Qué manera de oír!

¡*Rodolfo el descreído* es vanguardia pura! ¡*Pirotecnia* es más que ultraísmo! Si esto es barroco —por favor escuchen—, puro barroco americano. Si gira alrededor del vacío, ¿no ven? Hay que estudiar el barroco en Bolivia. Julio Lucas Jaimes, Arturo Borda, y te apuesto que Armando Chirveches, que Jaime Saenz. ¡Qué otros más habrá! Y Omar que se nos enamora perdidamente de la escritura potosina. Sólo quiere

leer: Potosí. Pero Omar, hay otras cosas que *debemos* leer. Y Omar nada, meta a leer obras potosinas. Y que el lenguaje tan antiguo, tan señorial, tan caballeresco, que tan sangre azul… Y Alba María que dale con no querer entrarle a Aguirre —no, otra vez más, no, por favor. Y, sí, dale con *La trama del oro*, escrita por Diómedes de Pereyra en inglés, ¿no ves? —*oh yes*—, es que es increíble, ¿te imaginas? y hay que ver si la traducción esa es suya. No dice nada, es una barbaridad; que hay que averiguar, que es una obra genial… y dale con *La trama del oro* ignorada y parte de nuestra literatura amazónica. Para Rodolfo *el otro*, que no es vanguardia pura, todo gira alrededor del romanticismo. La mala leche de los barroquismos literarios. La increíble vida de Néstor Galindo acosado por el humor amarillo de la melancolía. Pero César Valdez, y César Valdez, y César Valdez, hasta en la Coca Cola. Y Ricardo Jaimes Freyre, el grande, el espectacular Ricardo Jaimes Freyre. Escuchen esto, no puede haber más contemporáneo: los poderes del lenguaje son capaces de transformar la realidad. Sí, señores. Lo es: el más grande.

El parque

Pasa el tiempo. Todos inmersos en la lectura. Pasa el tiempo. Y no hay casi nada, ni pensado, ni organizado, ni escrito. Pregunta existencial habitual: ¿a dónde estamos yendo? Ni orden ni concierto. Ni hilo ni madeja. Y todavía sin saber…

El escritorio

Eso ya se conoce cómo es. Horas y más horas. Espaldas adoloridas, hombros caídos. Insomnio. Versiones, visiones, revisiones. Hasta hoy.

Aquí está. Tantas páginas y un sentimiento de inacabado.

Blanca Wiethüchter

Introducción general

El equipo de investigación, que conformamos con ferviente entusiasmo, se propuso construir una historia de la literatura en Bolivia a partir de una nueva lectura de las obras mismas y de las relaciones que establecen entre ellas, para lograr una perspectiva histórica propiamente literaria y no solamente una enumeración de obras o un aval para el canon establecido. Nos interesaba indagar y discutir su carácter imaginario, pues en esta dimensión es que la literatura ocupa la memoria social. En este camino pudimos actualizar obras y autores que habían quedado en el olvido, sobre todo en el de la crítica de los últimos treinta años, tales como *Aguafuertes* de Roberto Leitón, toda la obra narrativa de Alberto de Villegas, *Pirotecnia* de Hilda Mundy, el anónimo "Testamento de Potosí", entre otros —sabiendo que de todos modos y por el momento, hay muchas obras que han quedado en el olvidadero—. Nuestra reflexión no sólo se fundamentó en un diálogo entre nosotros, sino también, y sobre todo, entre las obras; diálogo que construyó puentes entre un tiempo y otro tiempo. Añadimos aun otra conversación: convocamos a las personas que estaban interesadas en hablar sobre su propia perspectiva crítica. Este entrecruzamiento de hilos y palabras, esta telaraña, pretende abrir un diálogo sobre las maneras que tenemos los bolivianos de representarnos y los modos en que nos imaginamos a nosotros mismos.

***

En un principio, ordenamos los resultados de la investigación en cuatro cuerpos pensados materialmente como cuatro lugares diferenciados con distinta tónica de reflexión. El primero, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, está constituido por un libro que trata de la construcción de la reflexión histórica propiamente

dicha en términos cronológicos: *El arco colonial*, un *Pliegue* que marca el tránsito, *El arco de la modernidad* y, finalmente, un *Postludio* que tiene en su brevedad una doble intención: de mirar hacia atrás lo escrito y hacia adelante lo sugerido y entrevisto. El libro acaba con una *Bibliografía íntima*. En este primer volumen se trata de una mirada diacrónica opuesta a la mirada sincrónica, que hemos llamado *Hacia una geografía del imaginario* y que constituye el segundo cuerpo. Este ojo espacial ha avizorado y constituido seis territorios, que dan lugar a los seis capítulos del segundo cuerpo, en los que a partir de una obra inaugural se ordenan los gestos o escrituras convergentes de otras obras, sin importar ya el momento histórico, sino más bien las continuidades del imaginario. Fue este llamado que hacen las obras inaugurales para conformar los territorios, el que nos ha permitido abrir el diálogo con otros estudiosos de nuestra literatura. Éstos, con su lectura detallada, aunque sin compartir necesariamente las asunciones y procedimientos del equipo, iluminan la densidad de estos imaginarios. En ello, precisamente, encontramos la enorme ventaja del planteamiento sincrónico: nos permitió dejar el eje cronológico y ahondar en la densidad específica de nuestra literatura. Valga aclarar que las obras reunidas en esa convergencia no siempre señalan una pertenencia clara o exclusiva al territorio en cuestión. Hay textos que pueden ser considerados fronterizos entre uno y otro espacio, o que por determinados rasgos distintivos pueden pertenecer a dos territorios. Nuestra decisión de ordenamiento, en esos casos, ha seguido un lineamiento según la recepción de las obras. Por ejemplo, el lenguaje de la novela *Raza de bronce* de Alcides Arguedas elabora ampliamente una poética modernista. En ese sentido debería pertenecer al territorio que hemos denominado *El camino de los cisnes*. Sin embargo, considerada por la crítica hasta el día de hoy como un paradigma del problema social/racial que asola a Bolivia y, en ese sentido, leída bajo "la dictadura del contenido", la hemos ordenado dentro del territorio llamado *La angustia cívica*.

Entre estos dos cuerpos, el primero y el segundo arriba descritos, existe una fuerte interacción, pues la reflexión sobre el hilo del tiempo crea, por el descubrimiento de gestos literarios reiterados, los espacios o territorios que dan cuenta de la producción de un imaginario. Pero ello no significa que la reunión de ensayos que giran alrededor de este imaginario no puedan leerse con independencia de la obra inaugural distinguida en el primer cuerpo. Estos dos cuerpos son los que se han

convertido en los dos volúmenes que ustedes tienen entre manos.

Los cuerpos tercero y cuarto complementan —deberían estar implicados en el tejido— los cuerpos primeros. El tercer cuerpo titulado *La otra orilla* imagina/imaginamos como la travesía, las idas y venidas sobre dos puentes que inciden, de una u otra manera, en los imaginarios descritos: *La pasión crítica*, que transita entre las obras con ojo meditativo, y el otro, el colgante, que lanza sus incidencias desde las inscripciones orales andinas o amazónicas, denominado *De la inscripción oral*. Finalmente, el cuarto cuerpo recoge algunas *Rutas de navegación* por el extenso mar aéreo de nuestra literatura en forma de revistas, antologías, entrevistas y otros, que han alimentado nuestra lectura. Pero también recoge, entre otros, una ruta que lee la poesía de los últimos 50 años según el juego de voces y, cosa importante en cuanto a las aplicaciones de este proyecto, las propuestas para la enseñanza de la literatura en el nivel secundario. Este material, en parte, ha sido publicado en el noveno número de la revista *Ciencia y cultura* de la Universidad Católica Boliviana, en julio del año 2001. Y, como todavía quedan otras partes, es posible que sean objeto de un próximo número de esta revista.

***

***El arco colonial*.** No debe ser entendido *El arco colonial* en su referencia histórica sino en la consideración de la actitud testimonial del lenguaje en las obras literarias como referente "colonial". En ese sentido, el concepto colonial traspasa las fronteras propiamente históricas, de manera tal que no es a partir de la República que las obras cambian su manera de elaborarse, sino mucho más tarde —*Castalia bárbara* se publica en 1899—, es decir, alrededor de 75 años después de una vida política independiente y soberana del país, fecha en la que la escritura rompe con una intención de "reproducción" de la realidad y construye sus propios mundos. El largo trayecto literario de *El arco colonial* se extiende, entonces, desde la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzáns de Orsúa y Vela hasta la obra de Jaimes Freyre. Al interior del *Arco* hemos considerado como obras inaugurales de un territorio imaginario: a *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre y a la obra de Adela Zamudio.

La lectura de las obras y la reflexión crítica sobre este tramo nos

han ofrecido los siguientes "dones".

Primero, la importancia que tienen las representaciones de las ciudades. Al proponer imaginarios diferenciados, no sólo dan cuenta de la abundancia cultural diversa y de la convivencia de culturas disímiles de ciudad en ciudad, sino de un gesto escritural que privilegia el fragmento a la totalidad, la representación de la ciudad sobre la de nación.

Segundo, la insistencia, durante el *Arco colonial*, en un lenguaje testimonial está ensombrecida por la prohibición de escribir obras de ficción durante el régimen español en Las Indias. Esta restricción genera un desplazamiento de la capacidad novelesca de los escritores hacia la forma, dando lugar a una escritura barroca —Julio Lucas Jaimes es un buen ejemplo— que se construye bajo el sol de una necesidad de identificación respecto de los españoles de allá y nosotros, los de acá (*jiwasa/nanaka*, en la lógica aymara).

Tercero, las reflexiones críticas de nuestra escuela romántica, sobre todo en lo que se refiere a la necesidad de encontrar "originalidad", transfiguración y patria en la naturaleza, fueron decisivas en la orientación de las futuras obras literarias. Así es que la identificación con el paisaje, con lo telúrico, dio lugar a lo que luego se llamó la "mística de la tierra". El deseo proponía un conflicto irresoluble: en Bolivia se trata de una topografía nombrada por las culturas aborígenes. En esa perspectiva, los escritores debían confrontar una escisión de hecho: un lenguaje —el castellano— que no podía dar cuenta de lo que se vivía en un cotidiano que conjuraba los poderes de la naturaleza con otro lenguaje ritual —andino o amazónico—. En esa medida, la calificación de escritura abstracta respecto de las obras que buscaban "identificarse" con la naturaleza cobra gran importancia.

Son tres las obras que en la conformación de este *Arco colonial* pueden considerarse inaugurales de territorios de convergencia gestual:

— La *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzáns de Orsúa y Vela, escrita entre 1705 y 1736. Hemos coincidido con otros críticos en valorarla como la primera obra de la literatura en Bolivia, pero sobre la base de otro argumento: puede considerarse *Historia de la Villa…* como obra inaugural de la literatura en Bolivia porque una cantidad considerable de obras la retoman, más allá de la poética a la que se

inscriben, sea como intertexto o como modelo de un lenguaje que se quiere reproductor del lenguaje colonial. En esta perspectiva, elabora una memoria afiliada a un pasado español. Las obras construyen una especie de "mito de origen" escritural boliviano. La convergencia de obras, que señalan este deseo, constituyen un territorio que hemos denominado: *El cuerpo del delito*.

Tal escritura, que ficcionaliza el pasado, centrado en la ciudad colonial —fundamentalmente Potosí—, encontramos que es un gesto inicial de nuestra literatura, que la conforma y la sustenta. Cuatro estudios de caso, de los muchos que podían tomarse, corroboran esta formulación, en el capítulo dedicado a *El cuerpo del delito*. El primer estudio toma la obra de Julio Lucas Jaimes, escrita entre 1868 y 1905, y titulada *La Villa Imperial de Potosí*, que es una colección de anécdotas, relatos y comentarios relativos a Potosí y al propio autor, en los que es remarcable el cruce entre lenguaje testimonial y lenguaje barroco. El segundo enfoca en *La campana de plata* (1925) de Alberto de Villegas, una especie de ensayo sensorial, "interpretación mística" le denomina su autor; prosa poética, diríamos nosotros. Luego, una mirada a la novela *Era una vez...* (1934) de Abel Alarcón, que pone en evidencia el valor de los relatos de Arzáns. Y finalmente un estudio sobre la novela *Cuando vibraba la entraña de plata* (1948) del poeta de "Gesta bárbara", José Enrique Viaña, que realiza una consistente reconstrucción del ambiente urbano del Potosí del siglo XVII, con sus rasgos de ciudad medieval y burgo renacentista, incluido el lenguaje de la época.

— *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia,* escrita por Nataniel Aguirre y publicada en 1885. La relectura de la novela nos ha llevado a valorarla un poco a contracorriente de la crítica actual, más que como una novela que implícitamente propone un proyecto de nación, como la representación específica de una ciudad que construye "su" distinción de ciudad respecto de otras: ya no villa; ya no española; mestiza. A este deseo de singularidad regional se privilegia, en la construcción narrativa, un deseo de origen sobre el don de futuro. Luchar por la patria es voluntad de otorgar padre.

Esta urgencia de origen y no de futuro es una señalada marca en las obras literarias en Bolivia a diferencia de las obras críticas que sí "esperan" un por-venir. No sólo el carácter histórico "documental" en *Juan de la Rosa*, sino también las someras reflexiones del "último

soldado" sobre el oscuro futuro político y social del país, permiten la convergencia en un mismo territorio imaginario de una gran cantidad de obras. Hemos nombrado este espacio *La angustia cívica*, recogiendo una frase con la que Gunnar Mendoza señaló la preocupación angustiada por el destino nacional en unos poemas tempranos de Ricardo Jaimes Freyre. Este sentimiento que se plasma en la escritura es correlativo a la fundación de la República, y en su origen —en paradoja con el nombre— se desarrolla en una mezcla de espíritu celebratorio y pleno de utopías. Los escritores se sienten obligados a otras fundaciones: las de nombrar la naturaleza y la subjetividad; inventar, cantar y poblar el país son los objetivos de este lenguaje. Las divisas del amor a la patria se entregan a una patria todavía más peligrosa, la del lenguaje.

La angustia cívica extiende sus hilos acaparando no solamente gran parte de la producción literaria, sino también guiando la mayor parte de las lecturas sobre nuestra literatura, de tal manera que la crítica ha privilegiado los diversos matices de estos gestos para ordenarla y clasificarla. Las obras que conforman este territorio tienen la pretensión de representar diversos aspectos del país, sea denunciando o haciendo formulaciones ideológicas de lo social y lo nacional. En las narraciones, por lo general, la voz narrativa conduce de manera evidente al juicio que se proyecta como efecto de lectura; aparecen en ellas prejuicios e ideas preconcebidas. Los narradores no enfrentan problemáticamente otras voces, el mundo es percibido desde una racionalidad que no es cuestionada, de modo que imperan las actitudes monológicas y unidireccionales. Sin embargo, cada obra pone en juego particularidades que resisten a una clasificación cerrada: las prosas satíricas del siglo XIX expresan en su lenguaje irónico mucho más que la angustia a la que respondieron y dieron paso; la novela *La candidatura de Rojas* (1910) de Armando Chirveches anuncia una prosa que supera la destreza de una narración costumbrista; *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas excede sus intencionalidades ideológicas.

Cuatro estudios integran el capítulo dedicado a *La angustia cívica*. El primero, "Aproximaciones a la literatura decimonona", distingue tres tipos de lenguaje testimonial, que van de las formas descriptivas y bucólicas de la naturaleza al lenguaje confesional de los versistas hasta aquella palabra satírica, humorista y crítica de algunos poetas y prosistas. El segundo presenta una nueva lectura de *Juan de la Rosa*: a contracorriente de la crítica que hasta ahora había leído esta novela

como fundadora de lo nacional, la enfoca más bien iluminando esa parcialidad que es la ciudad, desde luego con el sentido de civismo que caracteriza la escritura romántica. El tercero presenta un esbozo de la personalidad de Alcides Arguedas y, finalmente, el cuarto es un análisis de la novela más importante de este autor, *Raza de Bronce*.

— La obra de Adela Zamudio (1854-1928) discurre en la frontera de un lenguaje romántico (testimonial) y modernista. Sin embargo, su actitud crítica respecto de lo social no traspasa el molde romántico. Aferrada a una "verdad ideal", su obra no puede ordenarse dentro de un canon moderno. El trabajo de Zamudio se instala sobre aquella representación de la ciudad que inventó Aguirre con *Juan de la Rosa*, abriendo, a diferencia de Aguirre, una indagación sobre el espacio social íntimo que delinea personajes por sus rasgos interiores hasta llegar al retrato psicológico.

Como una especie de doblez o contracara de *La angustia cívica*, aparece este tercer territorio que hemos llamado *Retrato de familia*. Toma una distancia evidente de las actitudes del romanticismo, al concentrarse en asuntos más bien cotidianos y prosaicos. Así como la intimidad revela, por un lado, las entrañas de la conciencia y, por el otro, el seno familiar, el modo de hacer y vivir la familia, muestra también las entrañas de lo social. Se trata, entonces, de una escritura que al poner la mirada en lo social se encuentra con interioridades marcadas por rastros de degradación moral. El ámbito social, o público, es sometido a una mirada que revela lo privado, que enfoca con insistencia en lo individual y sus profundidades, siempre en su relación con los demás. Este indagar en los individuos enfrentados a su propia conciencia y entrar en la interioridad de los personajes nos permite asociar este territorio con la clásica novela europea —francesa en este caso— del siglo XIX: *Madame Bovary* (1857), en la que Gustave Flaubert, a partir de una incursión en temas cotidianos y banales de la vida de provincia, puede llegar al meollo de lo que formularán después como un rasgo psicológico.

Este territorio convoca obras que van desde la novela y los cuentos de Zamudio hasta *Los deshabitados* (1957) de Marcelo Quiroga Santa Cruz. En esta novela la incursión del narrador en la vida interior de los personajes ya no denuncia ningún aspecto moral, sino que llega al extremo de bordear la nada y el sinsentido, con lo que sobrepasa

el territorio de *Retrato de familia* y se sitúa más cerca del sexto territorio denominado *El conjuro de la rueda*, que destaca el vaciamiento de sentidos. Sin embargo, *Retrato de familia* ocupa un amplio espacio de nuestra literatura y aborda distintos conflictos. Sus momentos privilegiados están en la novela *La Chaskañawi* (1948) de Carlos Medinaceli, el cuento "La *Miskki simi*" (1921) de Adolfo Costa du Rels, y *Aguafuertes* (1928) de Roberto Leitón —esta última obra, sin embargo, con una escritura muy distinta, fragmentaria, por lo que forma parte con mayor legitimidad del quinto territorio, *La secreta rebelión de la indigencia*—. El capítulo de este territorio presenta dos estudios: el primero es una nueva lectura de la obra de Adela Zamudio y el segundo aborda la escritura de cuatro mujeres: Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, Hilda Mundy y María Virginia Estenssoro.

***El pliegue*.** Está pensado *El pliegue* en la reflexión histórica como un lugar de tránsito, para dar cuenta de un cambio en la escritura de las obras. La irrupción del modernismo no fue una ruptura sino "una renovación", como define el propio Jaimes Freyre a su trabajo. Es Ricardo Jaimes Freyre la figura del tránsito. Su obra, profundamente romántica, en el sentido alemán del término, discurre atravesada por un pensamiento autónomo y crítico que inaugura no sólo el modernismo sino la modernidad en Bolivia.

***El arco de la modernidad*.** Define en las obras *El arco de la modernidad* otra actitud respecto del lenguaje. Ganada la autonomía literaria, por lo tanto alejados de lo testimonial, los textos modernos se construyen en la tensión de un sistemático cuestionamiento de las representaciones dadas, a las que vacían de sentidos a tiempo de proyectar un cambio radical de la historia, de la vida, ¿del hombre? Esta definición entraña desde un principio una distinción entre modernismo y modernidad. El modernismo es un lenguaje que se define respecto de la escuela romántica como no confesional; que se distingue por el uso de un vocabulario exótico, raro, elaborado con palabras "preciosas". Un cambio rítmico que afecta la métrica e impone el acento prosódico. La incorporación del verso libre. Un sentimiento de desarraigo y una tendencia fabulatoria. Un cambio en la representación de las ciudades y de la mujer, del poeta y del poema. Una actitud crítica que, sin embargo, y a diferencia de la escritura moderna, no se vuelca sobre el lenguaje. No es sino en la radicalidad del cuestionamiento, en la profundidad que asume la escritura como crítica, que se da la

grieta que separa modernismo de modernidad.

La investigación nuestra ha ido tras las huellas de la modernidad y ha ordenado la escritura modernista, que no sólo es abundante en Bolivia sino de larga trayectoria —en 1957 se publica *Cifra de las rosas* de Óscar Cerruto—, en un territorio que hemos llamado *El camino de los cisnes*.

El arco de la modernidad se extiende desde la obra de Jaimes Freyre —*Castalia bárbara*, 1899— hasta la obra de Jaime Saenz —*El escalpelo*, 1955—. Cada una de ellas entraña una transformación profunda en el lenguaje, lo que justifica el lugar de cada uno como *Pie de arco*.

Nuestra lectura ha privilegiado, en el trayecto literario de nuestra modernidad, el proceso que mostraba, en el transcurso de las obras, un radical cuestionamiento tanto del lenguaje como de las representaciones dadas. Este proceso discurre desde un inicial vaciamiento de la representación de la historia unívoca hacia una fragmentación y aislamiento de toda representación dada para instalarse finalmente en la ficción de un simulacro de sentidos y una caída al significante. Veamos:

1. La modernidad en Bolivia está estrechamente articulada al pensamiento libertario americano. El deseo de autonomía reproduce el conflicto romántico entre la originalidad y la reproducción: ¿cómo escribir de nosotros, ser nosotros a tiempo de ser universales?

2. Podría decirse que todos los escritores —modernos o no— han interiorizado el "meollo social" boliviano. En ese sentido, sus obras escriben o se inscriben, de manera manifiesta o no, en el cuestionamiento de la representación institucionalizada de lo que hemos llamado "el meollo social".

3. La densidad y espesor del proceso de la modernidad al que hacemos referencia líneas arriba, se elabora en nuestro seguimiento de esta manera:

Un cuestionamiento que cambia la historia unívoca por una propuesta de lectura plural con la obra de Jaimes Freyre.

La fragmentación del "armónico" discurso de los letrados con *El Loco* de Arturo Borda, que crea una literatura alternativa.

Un acto de clausura que radicaliza la crítica de las representacio-

nes, pero que a la vez es un acto de impotencia (Hilda Mundy).

Una inversión de la relación realidad-ficción con el cuento "El pozo" de Augusto Céspedes, que configura un simulacro de sentidos.

La obra de Jaime Saenz que instala su simulacro en la anterior configuración y, de alguna manera, recoge en su escritura la mayoría de los gestos de las obras modernas.

— El cuestionamiento profundo, que cambia la historia unívoca por una propuesta de lectura plural, incide en la obra de Jaimes Freyre. En su obra se vacían los sentidos respecto del otro en instancias que proyectan un cambio radical de la representación histórica occidental y católica. Su obra se instala en la tensión entre lo Mismo y lo Otro, no sólo de manera descriptiva sino en el cuerpo mismo del poema. De esta manera se resquebraja el discurso unívoco convirtiéndose en una pluralidad de voces. A tres tópicos remite su fuerza crítica: a la invasión y destrucción de otras culturas, a la caída al "olvidadero" del otro distinto y a la irrupción de "otras" realidades como el subconsciente, la visionaria y la muerte. Como en ningún otro poeta boliviano se afirman en Jaimes Freyre los poderes del lenguaje, en la medida en que el lenguaje tiene la cualidad de transformar la realidad a través de la nominación.

Sin embargo, los poetas bolivianos de principios de siglo XX no siguieron el espíritu moderno y radical que se desprende de *Los sueños son vida*, de *País de sueño*, *País de sombra* o de *Castalia bárbara*, aunque sí fueron fervientes continuadores del modernismo de Rubén Darío. La narrativa, por su parte, con Armando Chirveches (1881-1926), Alberto de Villegas (1897-1934) o incluso Arguedas (1879-1946) en *Raza de bronce,* y el propio Óscar Cerruto de *Cerco de penumbras* (1958), propone un lenguaje que indaga el espacio y las diversas representaciones de los lenguajes históricos y literarios. El capítulo dedicado al territorio de *El camino de los cisnes* incluye "El hospitalario", un estudio que penetra en la obra de Jaimes Freyre y ofrece la lectura base para la nueva consideración de este escritor en la literatura boliviana; y un segundo ensayo que se aboca a la narrativa de Armando Chirveches.

— *El Loco* de Arturo Borda fragmenta el "armónico" discurso de los letrados, creando una literatura alternativa. Un nuevo territo-

rio aparece en el horizonte literario que ha cambiado el lugar de la escritura: el margen. Hemos llamado este territorio *La secreta rebelión de la indigencia*.

Obra de vanguardia, *El Loco* propone un doble aislamiento; por una parte, el del escritor que se distancia de esa entidad nominada como "escenario social", y, por otra, el de la ruptura de toda forma, de toda tradición. Este quiebre no sólo ocurre bajo los términos anotados de autonomía americana, sino como la necesidad de romper con toda tradición anterior a la aparición de un "hijo", producto de un aborto. Esta experiencia de la negación vivida como abyección (social) de sí mismo encarna en un personaje pensado como plural y colectivo. Una identidad que es el pueblo, el híbrido, el protagonista, el narrador y el autor. En la polarización entre entidad social y esta identidad plural y colectiva se rompen las fronteras entre la realidad y la ficción como un permanente acto de rebeldía. Así, la inscripción rebelde es doble: el loco es loco, tanto en la ficción como en la realidad, entonces, la acción escritural se define como una "demolición" permanente de las formas y, en el vivir, como la destrucción continua de las apariencias sociales.

Varios son los escritores que recogen y arraigan sus proyectos de escritura en un gesto semejante al de *El Loco*: Sergio Suárez Figueroa, Guillermo Bedregal García (1954-1974), Jesús Urzagasti (1941), Jaime Saenz (1921-1986) o René Bascopé Aspiazu (1954-1984), para citar sólo a los más importantes. También existen obras que dialogan y se confrontan con los problemas literarios y transliterarios que surgen de *El Loco*. Tal el caso de la reducida obra poética de Edmundo Camargo (1936-1964) o bien de esa extraña publicación del escritor cochabambino Ricardo Bustamante, titulada *Una vida* (1949), en la que se mezcla una escritura fragmentaria y reflexiva con las formas tradicionales del diario, pero cuestionando la fluidez del tiempo y privilegiando la vivencia del instante.

El capítulo dedicado a este territorio incluye una introducción que discute los principales rasgos de esta poética y cuatro ensayos de aproximación a *El Loco* de Arturo Borda desde distintas perspectivas, además de una breve lectura de dos novelas de Roberto Leitón como autor que relacionamos con esta poética.

— El acto de clausura que radicaliza la crítica de las repre-

sentaciones en la escritura de Hilda Mundy es también un acto de impotencia que se engendra bajo la sombra de la Guerra del Chaco en forma de una doble revelación: el arte como apariencia y la perfección como silencio. Laura Villanueva —el nombre verdadero de Hilda Mundy— después de la publicación de *Pirotecnias* no vuelve a escribir y, salvo el intento que no llega a buen final de David Villazón, tampoco encontramos ecos a su gesto vanguardista.

— "El pozo" de Augusto Céspedes invierte la relación entre realidad y ficción, mediada por una alegorización que resume la historia del país en la excavación de un pozo: "Me leo a mí mismo". De este gesto testimonial se acaba en la profundidad de la tierra, en la *matria*, que revela una inversión de los términos de realidad y ficción: el país se conduce sobre un simulacro de sentidos. Sobre este simulacro, que cuestiona tan terriblemente el proyecto social boliviano, se instala la escritura saenzeana.

— De alguna manera, Saenz recoge en su obra la mayoría de los gestos de las obras modernas. De este creador de un nuevo lenguaje y liberador del mismo, en nuestra literatura, podemos destacar dos gestos fundamentales. Por una parte, el desarrollo de un lenguaje poético que renuncia a la representación y convierte a la palabra en acontecimiento; y, por otra, un abandono de la construcción de "verdades" en *Felipe Delgado*, que se orienta hacia una caída a un lenguaje sólo significante, dejando de lado un lenguaje comunicativo para optar por un lenguaje "materia" que se involucra en un obrar narrativo lúdico.

El capítulo dedicado a *El conjuro de la rueda* incluye dos estudios: uno detallado de la obra de Jaime Saenz de Elizabeth Monasterios, "La provocación de Jaime Saenz"; y otro, "Las lecturas en *Felipe Delgado*" de Gilmar Gonzales, que postula que la escritura de Saenz se alimenta de la cultura oral urbana de la ciudad de La Paz, de tal modo que logra devolverle el "aura".

Sin embargo, de esta manera no se cierra el presente trabajo, sino que se abre hacia la futura investigación que puede retomar cualquiera de los hilos desplazados aquí. En el *Postludio* ofrecemos algunas proyecciones de los caminos que puede tomar la reflexión.

Blanca Wiethüchter
Alba María Paz Soldán

CAPÍTULO UNO

El arco colonial

Los límites históricos que nos impusimos inicialmente para realizar el estudio de la literatura en Bolivia creaban el espacio virtual de una lectura sostenida de obras que se habían publicado desde la fundación de la República (1825) hasta la aparición de *El escalpelo* (1955) de Jaime Saenz, cuya obra desde un principio, según pensábamos —hipótesis confirmada—, señalaba el final y el inicio de otro lenguaje. La primera fecha elegida tenía la virtud y, paradójicamente, el defecto de ser un hito histórico que naturalmente debía incidir en el imaginario social, pero con la deficiencia de no tener nada que ver con la dinámica del pensamiento literario. A ello se añadía —éramos conscientes de ello— la descortesía de ignorar la literatura escrita durante el periodo colonial y que por razones de aquí o de allá convergían en la hoy *poderosa Bolivia,* como decía un buen representante boliviano en la embajada en Madrid. Pero, por otra parte, era indudable que la elección tenía la virtud de delimitar nuestro campo de juego o de rayar la cancha, como se dice ahora.

Como fuera, esta primera y discutida elección de pasar por alto la Colonia se desdijo, muy de a poco, por los virajes dictaminados por una brújula que señalaba siempre al sur, es decir, a Potosí. Tal vez este sur también quería decir otras cosas, pues en nuestros oídos resonaba un versito tanguero nada despreciable dedicado a Madame Ivonne: "la Cruz del Sur fue como un sino". Lo cierto es que el momento en que avizorábamos la cinta de seda de la banda de la meta la irrupción de una razón insoslayable nos obligó, sí, nos obligó a repensar críticamente la decisión inicial y a retomar, aunque de manera nada más que nominal, lo que fueron los gestos literarios primigenios de lo que debe considerarse como literatura en Bolivia, pues descubrimos que muchas obras producidas en diversos tiempos se articulaban a ese

sur colonial, insistiendo en la representación no sólo de la ciudad de Potosí, sino, en múltiples casos, en retomar un lenguaje que se quería afiliado a la época colonial.

Ahora bien, esta llamada de atención sobre la Villa Imperial y su capacidad de nutrir tan grande cantidad de obras y generar insistentemente una reproducción del modo de decirse de las obras de historiadores y cronistas, nos condujo a re-pensar lo que el espacio colonial nos sugería: por una parte, una representación de las ciudades y, por otra, una manera de conducirse del lenguaje que tenía que ver tanto con una estética barroca como con una romántica. Paradójicamente o no, este lenguaje compartía una intención: la de dar testimonio de una realidad que se vivía como una experiencia singular.

1. Imaginar ciudades

La necesidad de representar las ciudades americanas en oposición a los centros urbanos de España, como una urgencia de identificación cultural, no surgió únicamente en Potosí ni tan sólo durante la época colonial, pues puede ser reconocida de manera permanente a lo largo de nuestra literatura. Se trataba de cristalizar lo desmesurado, fantástico o delirante, lo peregrino, maravilloso y diferente, aquello que se habita de distinto modo respecto de ese código universal interiorizado, que no fue otro que el occidental. Dicho brevemente, se trata de dar una dimensión biográfica de las ciudades, intentando definir un imaginario particular en contra de toda homogeneización.

Ahí estaban, Potosí con la *Historia de la Villa Imperial* (1705-1736), Cochabamba con *Juan de la Rosa* (1885), *Felipe Delgado* (1979) que transita por una La Paz fantasmagórica, *Jonás y la ballena rosada* (1987) que funda una Santa Cruz cuestionada en sus costumbres, sólo para nombrar las más evidentes. La constatación de esta necesidad de autorepresentación nos planteó múltiples preguntas, pues las obras en cuestión se ofrecían como la legitimización de un espacio habitado que proclamaba una urgencia: ingresar en un diálogo ideal universalista. Es más, sorprendentemente, una vez establecida la imagen de una ciudad, esta misma representación hacía posible otras obras sobre ese mismo espacio ya establecido imaginariamente, haciéndose eco de ese deseo de identificación. Como si todo dependiera de la creación simbólica de un lugar para que broten, como de un surtidor verbal,

múltiples lenguajes que amplían, tuercen, intensifican, contradicen, cercan con nuevas acometidas la representación, dando cuenta del reconocimiento de la misma, como una realización simbólica lograda[1]. Es más, en el caso de Bolivia, de ciudad en ciudad la trama imaginaria se veía alimentada por representaciones culturales múltiples y diferenciadas. Esto quería decir que de inicio se imponía, por razón propia, una especie de regionalismo, al que de ninguna manera estábamos dispuestos a ceder. Sin embargo, ¿cómo sustraerse a una evidencia que continuaba con toda lealtad el subsuelo profundo que define este país y que es el de ser un saco de aparapita[2] en el que la unidad no depende sino de un no mísero pero mágico hilo que mantiene el hilván?

Lo cierto es que las ciudades, en este país, antes y ahora y después, centralizan y ostentan un imaginario altamente diferenciado, apoyado en paisajes diferentes y, naturalmente, en un mestizaje cultural diverso. No sólo se plantea la diferencia en una convivencia perversa de culturas (la explotación, el racismo, la ostentación de los poderes mágicos y económicos en manos disímiles es perversa), sino que de ciudad en ciudad la convivencia propone otro imaginario en que precisamente busca su configuración. ¿Cómo rebelarse ante esa evidencia? El mismo Rubén Darío en un artículo más que escrito suscrito después de su visita a Bolivia, observa la fragmentación del país sobre la base de una conversación con Jaime Mendoza y ciertamente resume la percepción que del país se tenía a principios del siglo XX y probablemente antes. La percepción es justa y la diferencia, un siglo después, tal vez se reduciría a decir que ya no buscamos la homologación entre las diferencias culturales de ciudad en ciudad y

[1] Decimos lograda cuando se trata de una representación que es confirmada por la recepción de las obras en la medida en que da lugar a otras. Esto sucede, según nuestra lectura, cuando la obra que imagina la ciudad en cuestión le otorga un aura, un lenguaje secreto. Obras como *Vida criolla* de Alcides Arguedas o *El Alto de las Ánimas* de José Eduardo Guerra no "auratizan" el espacio urbano y carecen, por lo tanto, de seguidores.

[2] Esta imagen que se utiliza últimamente con frecuencia en los textos críticos, ha nacido al calor de los "objetos saenzeanos" entre los cuales el mismo aparapita, además de su saco, entraña toda una metafísica existencial que involucra al cargador llegado del campo a la ciudad. La imagen del saco de aparapita, elaborado con pedazos de diversas telas y múltiples colores, fue desplazada como imagen textual por primera vez por Luis H. Antezana en un epígrafe en su libro *Teorías de la lectura* (1983) y luego en un diálogo en homenaje a Jaime Saenz, efectuado en el Instituto de Cooperación Española (ICI) en Santa Cruz de la Sierra en 1989.

que nos podemos aceptar con libertad en nuestras diferencias sin dejar de ser por eso un país:

> Todo se opone en Bolivia; las ubérrimas tierras calientes al desolado Altiplano; el frío al calor, lo bello a lo deforme, lo miserable a lo rico. Sus mismos habitantes. El bravo y feroz aymara es distinto al quechua apacible; y ninguno de ellos es asimilable al bárbaro del Noroeste o del Oriente boliviano. Y aún prescindiendo de los tipos autóctonos, en el mismo elemento criollo se notan profundas diferencias, como si en él estuviesen marcadas las infructuosidades y relieves de su suelo desigual. Las poblaciones constituyen verdaderos extremos. Santa Cruz, ciudad tropical situada apenas a algunos cientos de metros sobre el nivel del mar con su color de zona tórrida, bordeada de una vegetación lujuriosa y poblada de tipo marcadamente español, es muy diferente de Oruro, población de clima siberiano, construida en medio de un desierto, a miles de metros de altura, y con habitantes en que predomina el tipo indígena. Escalonemos entre estos dos extremos las demás poblaciones bolivianas, y ni aún así se dará una idea neta de su variedad. Potosí es un pueblo encaramado sobre una gran serranía, y parece estar trepando al cono gigantesco de plata y estaño, que fue el asombro del mundo. La Paz, al contrario, está hundida en una hoya, y al verla del borde del Altiplano, hace la impresión de una ciudad acarreada en masa por un inmenso aluvión, al fondo de un precipicio: y el viajero se admira de que a nuestros antecesores se les hubiese ocurrido ir a edificar la ciudad más populosa de Bolivia en aquel estupendo agujero. A veces hasta en un mismo sitio, hay aglomeración de elementos incongruentes, superposiciones extravagantes. Lo prehistórico se junta con lo actual. Lo gigantesco e imponente se codea con lo pequeño y vulgar. En Tihuanaco, la humilde choza del indio, está adosada a monumentos colosales, extraños, inmemoriales, obra de una civilización desaparecida. Todo, pues, contribuye a hacer de Bolivia un país lleno de curiosidades y rarezas. Hasta en su historia se ve la desproporción y la incoherencia. Su advenimiento a la vida nacional fue extraordinario. La misma guerra de la independencia que le precedió, se caracteriza por el desconcierto con que obraban sus caudillos. Nadie se subordinaba a un solo plan regular y fijo. Todos obraban por su cuenta y riesgo. . . .
>
> En realidad, es más bien sorprendente que este país, hecho con elementos telúricos y humanos tan contradictorios, aún se mantenga de pie (1941).

Todo ello es cierto, aun hoy, y nos sorprende seguir de pie en ese ahora reducido territorio geográfico, a pesar de la amenaza que se filtra entre los intersticios fronterizos de todo tipo: repartirnos amablemente entre los países limítrofes. No nos mereceríamos semejante destino después de tanto esfuerzo por destruirnos. A pesar de las diferencias regionales, a pesar de nuestras incoherencias y desproporciones, seducidos por utopías que traicionaban nuestra especificidad incongruente se crearon algunos intentos de homologación imaginados

en la literatura, en obras como *Sangre de mestizos* (1936) de Augusto Céspedes y *Aluvión de fuego* (1935) de Óscar Cerruto. También las novelas de guerrilla se inscriben en esa intención. Sin embargo, desde aproximadamente los años 70, los escritores nuevamente eligen lenguajes que definen ciudades específicas, inclusive barrios, en contra de toda homologación a titulo de nación.

Lo cierto es que desde el inicio de nuestra literatura los imaginarios se proponen desde su diferencia regional. Así, en La Paz se impone una especie —digamos por esta vez y para marcar la influencia cultural no española— de *aymarol*; en Cochabamba, Potosí y Sucre, el *quechuañol;* y en el oriente conviven las lenguas de tupi-guaraníes, nómadas, castellanos y *bárbaros* bajo un mismo cielo. También los chapacos ostentan otro compás junto a los matacos y chiriguanos. Se trata del español invadido por otros lenguajes, otras representaciones y ritmos distintos. Y aun en el caso de que se trate de hibridaciones análogas —por retomar un término de Arturo Borda—, como en Potosí y Cochabamba, por ejemplo, la historia de cada ciudad plantea un imaginario totalmente distinto. Y nadie se confunde entre la elección novelesca de cholos sedientos de chicha, hambrientos de chicharrón y ganas de molles y de mujeres sensuales más que bellas, y un escuálido fraile llevando en la mano, como en una bandeja, una calavera con la que rencoroso conversa. Y no deja de ser asombroso, como decía un paceño apasionado, que La Paz no tenga entre sus mitos ninguna historia amorosa. Sembrada de violencia y rebeldía, ingresa en su tradición la fuga de 17 monjas de claustro rumbo al Arzobispado en señal, no podía ser de otra manera, ¡de protesta por el cambio de confesor! ¿Qué se puede decir? De nuestra sede de gobierno primigenia, Sucre, la cuatro veces nombrada, comenta Marcos Sainz que no logra representarse simbólicamente, obligada a dar cuenta de valores más abarcadores: primero, la responsabilidad como centro de poder de la Audiencia de Charcas, luego capital y sede de gobierno. Finalmente, sólo capital. Responsabilidad que la inhibe de cumplir con una inversión —invención individual— y la ciudad sólo se imagina desde afuera, desde el campo, desde la oposición. Como fuera, de ciudad en ciudad son otros los referentes que imponen una conducta, una manera de novelar, un modo de representarse simbólicamente el mundo[3]. El subrayar entonces que en la necesidad de autorepre-sentación de las ciudades de Bolivia incide una particular configuración cultural, de

tal manera que las obras producidas privilegian una representación específica de las ciudades sobre toda idea de nación, y que una imagen de fragmento rige sobre un concepto totalitario, es dar cuenta del pensamiento literario nacional.

Las obras que inventan una "Bolivia homogénea" surgieron pocos años antes de la Guerra del Chaco y, luego, bajo la luz de la Revolución Nacional, tal vez como una necesidad de seguir modelos ajenos a la constitución social y cultural de Bolivia[4]. Intento que, luego de varias décadas, nuevamente ha sido desplazado para volver sobre una escritura que define imaginarios regionales. En los últimos lustros del siglo XX se han escrito una cantidad considerable de obras para dar cuenta de esas diferencias entre ciudades en búsqueda de una identidad cultural propia. En Santa Cruz de la Sierra, tal vez como en ninguna otra ciudad, este deseo es explícito y puede apreciarse en una serie de libros que han salido en defensa de valores específicamente "cambas". En ellos se lee un imaginario donde lo hiperbólico, mítico y maravilloso predomina sobre una poética que privilegia lo hermético y misterioso, como sucede en La Paz. *El otro gallo* (1985) de Jorge Suárez, *Con olor a pujusó* (1988) de Carlos Hugo Molina, *Luna de locos* (1994) de Manfredo Kempf Suárez y *Jonás y la ballena rosada* (1987) de Wolfango Montes, son una buena prueba de ello.

Es de esta manera que la cultura oral de cada región se hace constitutiva de la escritura, precisamente por el deseo de elaborar una distinción. Pero, por otra parte, este rasgo escritural propicia un diálogo con lo que fueron los primeros textos que conforman la historia de la literatura. Remarquemos esa coincidencia que existe, por ejemplo, entre *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre y *La casa de los cinco patios* (1996) de Huáscar Taborga, como la memoria que sondea los matices de la identidad cochabambina urbana, ambas relatadas por boca de un niño, aunque narrada la segunda con humor, inocencia y crueldad infantiles. Este deseo continúa ese hilo de oro que se origina

[3] También los textos críticos marcan este criterio: José Eduardo Guerra (1936) ordena la producción de las obras según el paisaje; Medinaceli (1972b) intenta hacerlo según las ciudades; y Roberto Prudencio en la última etapa de la revista *Kollasuyo* (1970-1972) a través de una pluralidad también geográfica llamada "paisajes literarios".

[4] El surgimiento de una literatura alternativa a esta rígida intención es estudiada en el ensayo de Juan Carlos Orihuela, "La peregrinación vigilante", al final del Capítulo Cuatro del Tomo II.

en las primeras intenciones de la escritura colonial para construir una memoria que otorga raíces en la tierra y linaje en la historia, a tiempo de elaborar las representaciones que nos fundan tal como somos o queremos ser: "Digo que emos oydo siengó niños noticias antiquísimas y las ystorias barbarismos, fábulas del tiempo de las gentilidades que es como sigue…" (Siles Guevara 1969: 27). Se trata de construir los espacios exteriores en los que vivimos. Y aun podríamos añadir que de esta construcción de ciudades se elabora un gesto diferenciador en los textos literarios, que valoran el espacio sobre el tiempo y, en esa medida, determinan un estar sobre el ser. Es el estar, el espacio que habita el hombre, el que es privilegiado sobre cualquier categoría temporal.

Mal podría decirse que una ciudad centraliza con su imaginario el país, a pesar de los vasos comunicantes cada vez más fluidos. Mal se haría también en creer que tan sólo la tematización de las ciudades alimenta el tejido simbólico literario. La literatura referida a espacios como el campo, la narrativa minera o de interior mina, la misma narrativa de la Guerra del Chaco y también de la guerrilla son y han sido surtidores poderosos[5]. Sin embargo, creemos que sería un error tratar de comprender esta literatura como representación de imaginarios campesinos o mineros. No existe sino de manera excepcional, por lo menos hasta el momento, un hijo de campesinos dado a la obra escrita. Los relatos, poemas, novelas son de autores que necesariamente se han visto obligados al tránsito por la ciudad. Es por esta razón que, paralelamente a esta reflexión sobre la literatura escrita, se ha conformado un territorio que se construye sobre los cuentos orales tanto andinos como amazónicos, los que elaboran su propia "historia literaria"[6]. La oralidad es el medio de expresión de los imaginarios mina-adentro, campo-afuera, que define "su" manera de inventar el mundo, el modo particular de los campesinos y de los mineros de pensarse y pensar el mundo. Esto de ninguna manera quiere decir que no sean contempladas y ordenadas las obras que tematizan las costumbres y

[5] No puede organizarse una literatura según el tema, sino según los lenguajes que propone y que configuran una estructura imaginaria. En ese sentido la oposición campo–ciudad es críticamente falsa, como lo es también el indigenismo.

[6] Para cubrir esta parte de nuestra historia literaria habíamos conformado el tercer cuerpo —que incluye "De la inscripción oral"—, en el que lamentablemente se dejó pendiente el estudio representativo de la zona amazónica. El trabajo de Denise Arnold que toma un aspecto en la literatura aymana se publicó en el noveno número de la revista *Ciencia y cultura* de la Universidad Católica Boliviana.

conflictos rurales y mineros; pero lo que se desea, por una parte, es subrayar su pertenencia a un imaginario ciudadano que "interpreta" el campo o la mina y, por otra, destacar que nuestro ordenamiento no obedece a una lógica temática.

Tenemos buenas noticias, sin embargo, y a pesar de todo lo dicho: la ruptura de esta "norma" se realiza alrededor de la década del 70 a través de la obra de Jesús Urzagasti (escrita entre 1978 y 2001), hijo de campesinos castellanohablantes. Su obra no sólo rompe con la dicotomía ciudad–campo, sino connota un singular imaginario campesino que migra a la ciudad. Y valga aquí encontrar el momento para aclarar que es también la obra de este escritor chaqueño la que encuentra en el relato poético una forma singular de escritura que rompe las polaridades regionales o nacionales, las fronteras entre los vivos y los muertos, las orillas entre el sueño y la vigilia, los límites entre lo real y lo irreal, fundando un espacio que trasciende estas polaridades en favor de un lugar que obra la sincronía, es decir, que rompe con toda linealidad histórica, para hacer posible una convivencia luminosa de todas las esferas de lo humano por encima de los límites que imponen las oposiciones antagónicas. Ese espacio se define como la memoria, en la que los recuerdos, pequeñas islas en ese mar, ilustran las actitudes y valores humanos, siempre humanos, haciendo posible construir, libres del tiempo y de las orillas, una enseñanza, una filosofía de vida. ¿Un paradigma del Martín Fierro? No lo sabemos. En todo caso, no es difícil, a partir de esta hermosa obra, suponer que es la literatura específicamente urbana la que piensa las dualidades en términos antagónicos y no complementarios. Para Ana Rebeca Prada fue la literatura del indigenismo la que imaginó un mundo dividido en dos: el del campo y el de la ciudad. Pero —se interroga ella—,

> ¿qué pasa cuando la literatura comienza a intervenir esa imaginación y trama, más bien, como en el caso de la narrativa de Jesús Urzagasti, desplazamientos, migración, nomadismo—es decir, la frontera entre uno y otro espacio? Adviene el lugar del traductor, de quien vive contrapuntualmente (en) uno y otro espacio, haciendo de la división una imaginación ya imposible o, por lo menos, hondamente problemática. La migración no sólo es el movimiento geográfico fabulado en la literatura: es una escritura que hace posible el palimpsesto, la superposición, la convivencia de espacios antes irremediablemente contrapuestos. La autorreflexiva confección del texto del migrante desencadena una complejidad que encara el encuentro de dos mundos —el vivencial de la ciudad y el campesino de la memoria— sin contraponerlos o contrastarlos, sino fundiéndolos, generando encuentros, interfases; generando el cotejo e imbricación

> de sus lenguajes, el oral de la provincia y el letrado de la ciudad. La escritura es, de esta manera, también el ejercicio de formular en la letra literaria la potencia de la lengua cultural del origen campesino. El traductor cultural, ese mediador entre mundos —que en términos estrictamente discursivos se formula como eje articulador, intermediador, cohesionador— desvanece el presupuesto de un mundo compartimentalizado, de lenguajes dispersos. El proyecto indigenista estalla ante esta formulación de frontera, que, además de superar la idea de la dicotomía, pone en movimiento las múltiples posibilidades del encuentro[7].

La clasificación que se realiza comúnmente entre obras de campo y de ciudad es una división temática que hemos intentado evitar a lo largo de esta Historia. La división se realiza según un contenido que pertenece a un imaginario urbano, pues, como lo hemos remarcado, todos los escritores —excepción dicha— son nomás "urbanos".

En pocas palabras, nuestra lectura, que se quiere interactiva entre la intención del autor y la recepción del lector, pretende conservar esta imagen de fragmentación y de diversidad cultural, constitutiva no sólo del imaginario de las obras, sino de este país, como una de las tensiones fundamentales que construyen la literatura. Esta alternativa de lectura no se constituye precisamente en una elección, pues ha emanado con naturalidad de las obras leídas, dando cuenta —vale la pena insistir en ello— de uno de nuestros principios en la elaboración de esta Historia que ha sido (es) intentar comprender el pensamiento literario desde la re-lectura de las obras. Creemos que al seguir una razón intratextual y no —lo remarcamos con letras de molde— una *aplicación de modelos teóricos*, lograremos aproximarnos con mayor rigor al pensamiento literario de Bolivia. Es precisamente el "método" de dejar hablar a las obras el que nos ha llevado, aun de manera tardía, a la necesidad de valorizar las representaciones de ciudades como una manera de comprender las imágenes regionales que alimentan el imaginario boliviano. ¿No es acaso nuestra mejor figuración como país el ya famoso saco de aparapita? Tal vez sea sólo en la oscura profundidad de "El pozo" (1936) de Augusto Céspedes, ahí en la profundidad del adentro, en la muerte, que los bolivianos gozan de la misma condición imaginaria.

---

[7] Comentario personal de Ana Rebeca Prada sobre la base de su tesis doctoral *El viaje que no pervierte: una lectura de la narrativa de Jesús Urzagasti*. Universidad de Maryland (1998). (Inédita).

Hubiésemos deseado, luego de poder formular la importancia que tienen las representaciones de las ciudades como identificadores culturales en nuestra literatura, profundizar en la propuesta, pero sin tiempo en el bolsillo no podemos sino hacer algunas sugerencias al respecto, que pueden ser tomadas en cuenta para futuras investigaciones.

Las ciudades, no entendidas en este caso como metrópolis modernas, pueden ser pensadas como centros —*taypi*, en la lógica aymara— de amplio espectro, volcados históricamente, en un primer tiempo —durante la Colonia— sobre sí mismos, como un conjunto social general, como una totalidad, pues vistas de cerca no eran sino lo que les quedaba ser, distantes del centro de poder español: un "nosotros que estamos tan lejos". Y ese lejos, necesariamente, ha provocado en las obras una urgencia de establecer identidades de cara a aquel nosotros español[8]. Se puede aquí aplicar la distinción que hace la lengua aymara entre un nosotros inclusivo y un nosotros restrictivo: en diálogo con los íberos, el nosotros inclusivo *jiwasa* —nosotros todos— puede comprenderse como regla general; y ese otro nosotros exclusivo, los españoles en América "sin vosotros que habitáis España", *nanaca.* Esta distinción crea ese "otro" en América, ese otro que se observaba desde adentro hacia afuera en la escritura de las crónicas y para el cual era necesario conversar desde su propia alteridad. En un segundo tiempo y perdido el ojo totalizador que cercaba las ciudades[9], otra mirada más moderna pasa a representar individualidades que viven las ciudades con extrañeza[10]. Aparecen los héroes dramáticos que habitan los interiores de la ciudad. Aclaramos que en el transcurso de la investigación hemos observado una sistemática fragmentación

[8] De alguna manera, gran parte de las ciudades latinoamericanas fueron "artificiales" en la medida en la que su fundación obedecía a intereses e intenciones españolas. La Paz se funda en otra parte, en Laja, y también Santa Cruz de la Sierra es trasladada de su lugar primigenio. Por lo demás, las villas debían seguir una determinada estructura no siempre vinculada a su propia geografía, historia o encantamiento, sino según razones extracurriculares, por decirlo de alguna manera. Es necesario remarcar que en su gran mayoría las ciudades se instalaban sobre asientos indígenas, lo que proponía, desde un principio, una convivencia desigual pero también una interacción cultural.

[9] Tanto *La Historia de la Villa Imperial* de Arzáns como *Juan de la Rosa* de Aguirre proponen una representación totalizadora de las "cosas" que acontecieron a cada ciudad, guardando la diferencia.

percibida por el ojo que mira la ciudad, pero también una gradual interiorización en las profundidades, casa adentro o barrio marginal afuera, que en algunos autores, ya bien entrado el siglo XX, llega hasta la identificación del yo poético con la ciudad[11]. En las últimas décadas del siglo XX esta fragmentación se orienta, dentro de una ciudad, a los barrios e inclusive a los conventillos como espacios autónomos[12].

De una manera singular, los espacios urbanos fueron y son el lugar perfecto de la *coincidentia oppositorum*. Por ahí, entre aceras de izquierda y derecha, prohibiciones y obligaciones para con los indígenas, según el código de cada ciudad, se reunía todo lo que en ellas habitaba. Sin prohibiciones, a no ser algunas represiones a los puestos de venta informales. Todo puede seguir sucediendo en las ciudades, lo vemos todos los días.

Es necesario esclarecer, según nuestra experiencia en la lectura, que no cualquier obra que trate sobre una ciudad logra configurar un espacio que pueda convertirse en un surtidor verbal, es decir, que tenga la posibilidad de fundar el lugar que propone la escritura de otras obras. Lo hace tan sólo aquella representación que propicia un aura que envuelve la ciudad en valores que luego son reconocidos por los lectores y/o escritores en esa misma ciudad. Así lo fue Potosí, por la *Historia de la Villa Imperial* de Arzáns, pero no La Paz en la escritura de José Eduardo Guerra; tal su novela crítica sobre la frivolidad paceña, *El Alto de las Ánimas* (1919). Así lo es *Felipe Delgado* (1979) de Jaime Saenz, que construye la ciudad envuelta en un aura de misterio y que convoca a Guillermo Bedregal (1975), a René Bascopé (1978) y a otros muchos a transitar por aquella representación.

Un trabajo comparativo de estas representaciones puede llevar a cercar de manera más rigurosa el imaginario boliviano. Pero no es posible sistematizar esta aparición representativa porque está regida por leyes que desconocemos. Sin embargo, es necesario marcarlas, pues

---

10 *La casa solariega* (1916) de Armando Chirveches, *Íntimas* (1913) de Adela Zamudio, *El loco* (1966) de Arturo Borda, por ejemplo. Inclusive *La Chaskañawi* (1948) de Carlos Medinaceli...

11 Remitimos a *La ciudad inédita. Poética de la ciudad en la poesía de Guillermo Bedregal* de Lorena Peñaloza García. Tesis de Licenciatura (en elaboración). Universidad Mayor de San Andrés.

12 Es el caso de obra de Adolfo Cárdenas (1989, 1992), que elabora lenguajes barriales.

configuran, hilvanadas en su diversidad y multiplicidad, el alimento que nutre el imaginario en Bolivia, aquel saco de aparapita elegido para representarnos.

2. El gesto testimonial

Al abrir este primer espacio de la literatura en Bolivia, que hemos llamado *El arco colonial*, habíamos coincidido con muchos otros críticos literarios e historiadores en considerar la obra de Arzáns, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, como el puerto de embarque de nuestra literatura. Pero era indispensable preguntar sobre una obra de cierre que dé consistencia a nuestra elección timbrando una señal de cambio en el lenguaje, legitimando a Arzáns y anunciando puerto de llegada. La encontramos en la obra de Jaimes Freyre con naturalidad, pues es él quien incorpora otra actitud respecto del lenguaje rompiendo la razón escritural de esta época, reconocida por nosotros como una intención testimonial. La opción resultaba peligrosa, pues al saltar por encima de la historia, el espacio colonial se ampliaba literariamente, tocando la desmesura. Asumimos el peligro, un poco obligados por la decisión inicial de comenzar la lectura de las obras a partir de la República, y un demasiado mostrarse, insistente y feroz de las obras escritas durante estos tres siglos señalando ese gesto que refrendaba permanentemente una presencia social y un tiempo histórico.

Es probable que dentro de este *Arco* puedan destacarse otros gestos de los que nosotros proponemos, y cierto también que esta actitud "documental" va más allá de los límites no sólo históricos —precisamente el de la fundación de la República—, sino los mismos impuestos por nuestro *Arco colonial* que, lo hemos dicho, culmina con la obra de Jaimes Freyre. Pues no es difícil constatar en nuestra literatura que dar testimonio era/es una de las intenciones más frecuentes, en la medida en que la "realidad social" se propone como el lugar de la escritura elegido para jugar la trama de las identidades culturales —grieta profunda en el imaginario boliviano y latinoamericano—. En todo caso, sostenemos que los libros publicados luego de Jaimes Freyre e ignorantes de la modernidad, no entrañan mayormente una novedad estrictamente literaria y que por ello deben ser ordenados de otra manera. En esta *Historia*, según los territorios que van agrupando obras por los gestos coincidentes entre ellas, como lo señala de

manera exhaustiva el segundo libro de nuestra investigación: *Hacia una geografía del imaginario*.

3. Estética barroca

A lo largo del *Arco colonial*, el lenguaje no pierde nunca, lo hemos dicho, un propósito explícitamente testimonial, sobre todo en lo que se refiere a las crónicas, tradiciones y romances históricos, y aun se puede añadir que ni siquiera en lo que en poesía se escribía de intención confesional o libertaria. Pero no por ello, es imprescindible remarcarlo, quedaba al margen la capacidad novelesca de los autores, pues ella transitaba campante por las invenciones formales, de una manera tan intrigante que sospechamos debían inscribirse dentro de una estética barroca.

El barroco se construye como una transgresión en el ejercicio de una libertad escritural por encima de los temas "obligatorios" de esta época[13]. Una libertad que traducía en la forma una necesidad de identificación cultural. La escritura en la que se narraba la mayoría de estas crónicas y tradiciones estaba limitada a no ser sino documento[14]. Es a causa de esta restricción que hablamos de transgresión, pues se debe tener en cuenta que la prohibición de leer o escribir obras de ficción que asoló a las Indias fue interiorizada por los escritores de una manera altamente eficiente para los españoles. El vacío literario en cuanto a obras de fantasía en esta época así lo demuestra. Esta transgresión es reconocida por teóricos y críticos como formando parte del origen de la escritura latinoamericana y, digámoslo de una vez, naturalmente también de la boliviana.

Hay muchas maneras de enfocar este salto por encima de la norma. En Arzáns no sólo es significativo el trascender con amplitud un género para llegar a otro que puede ser definido como sermón, prédica, admonición, pedagogía, pasando entonces por encima de una así nominada "historia", sino, tal como comentan Mendoza y Hanke en su

[13] Creemos fundamental estudiar el barroquismo literario en las obras que conforman el espacio que llamamos colonial (Arzáns-Jaimes Freyre) pues suponen, así parece, una señal americana en su exceso, distinta a la que se desarrolló en Europa.

[14] Son altamente significativas las consideraciones de Arzáns sobre el asunto, pues escribía propiamente en secreto, sin la supervisión y autorización normada.

introducción a la *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, era una manera de "mimetizar una actividad ficcional" al estilo de Calancha. "Calancha mimetizó sus cuentos —literatura proscrita en la época— bajo la apariencia de relatos, milagros y de pecadores y Arzáns aprendió el procedimiento" (1965: xcix). No fue la única ruptura. La transgresión también se la puede leer en la "arbitrariedad" con la que Arzáns se dio a la tarea de escribir la *Historia* sin haber sido, como era habitual en aquellas épocas, nombrado para ello por autoridad alguna. Es más, si a esta arbitrariedad le añadimos un sentimiento de acoso que parece surgir del ejercicio de una crítica intransigente que afectaba a personas que todavía estaban vivas o a sus herederos, podemos comprender el estado de manía persecutoria que afectaba a Arzáns, y al que aluden los últimos capítulos redactados por su hijo Diego y los comentaristas citados, Mendoza y Hanke. Como fuera, lo importante es recuperar ese "ejercicio" transgresor que fue muy productivo en la medida en que generaba una escritura que se quería a imagen y semejanza de una América siempre rechazada y que podía proponer, guardada por un ojo moral estricto y por encima de aquella mirada desestimativa, un mundo maravilloso, fabulatorio y seductor.

Esa herencia transgresora, que puede comprenderse como una ruptura necesaria para afirmar el ser americano, da forma a los dos oídos a los cuales estaban dirigidos los escritos. Por una parte, a los españoles de ultramar, como un testimonio fuera de lo común y, por otra parte, a los propios americanos, como representación de sí mismos. Los textos surgían de una voluntad de participación y pertenencia que definían una identidad y, a su vez, salvaban de la barbarie con la letra de un pensamiento siempre crítico y de censura. En ese sentido, historias y crónicas cumplían con un doble propósito: una resistencia moral y una adhesión solidaria.

Naturalmente que no es sólo una actitud transgresora la que define una estética barroca, pues en ella se inscribe con letras mayúsculas el ampliamente estudiado vacío o, mejor aún, *el horror vacui*, productor, más que de sentidos, de seducciones de sentido. Una intención que pretende revitalizar un pasado petrificado, y que en su intento no hace otra cosa que dibujar el dramático vacío del presente. Se trata de una literatura que por su trabajo formal supera lo meramente mimético. ¿Lo cuestiona? En todo caso las escrituras diseñan la creación de un paraíso perdido en el que no logran inscribirse, pues la relación entre

el ojo del mundo y el ojo del hombre ha cambiado. La construcción de puentes entre el pasado y el presente no elabora sino tristemente los propios desgarramientos y silencios.

Hablar de barroco en América Latina, escribe Roggiano, "es hacer la verdadera historia de las artes y las letras del continente. Porque América es barroca antes del barroquismo europeo y por mucho tiempo después, lo es y lo seguirá siendo" (Bustillos 1996: 22). También para Lezama Lima y Alejo Carpentier, para Angel Rama y muchos otros, es la estética barroca la que define el gesto diferenciador de la literatura americana. Como fuera, sería ocioso en este lugar ingresar en semejante discusión, pero a lo que nos adherimos plenamente es a definir el género de las tradiciones, tal vez el único netamente americano, en una estética barroca y, por lo mismo, a reconocer a su inventor: don Julio Lucas Jaimes. En su obra más importante, *La Villa Imperial de Potosí* (1905), se elabora esa extraña conciencia de pérdida que asola el espíritu barroco, ese girar en torno a un vacío que lleva el sello del acabamiento —no el de un inicio— y que, en su impotencia de pensar futuro, despliega un real disfrute verbal que anuncia, en el caso de Lucas Jaimes, al modernismo.

Es de anotar que el género de las tradiciones surge precisamente en momentos en que supuestamente América gozaba de los privilegios de su recién adquirida independencia de España. Esta invención no es sino una marcada forma de adquirir tradición e historia propias, leyenda y mito americanos. Es la adquisición de un pasado y de una identidad cultural que intentaba dar forma y figura al presente —ese vacío— tal vez para aquellos que no podían entrever nada bueno en un cercano futuro.

La Villa Imperial de Potosí de Julio Lucas Jaimes elabora en su transcurso un espacio y una subjetividad inéditas en nuestra literatura, y señala clara y melancólicamente el acabamiento de la época colonial. Da cuenta del desequilibrio proveniente del desamparo que sufrían los americanistas —no sólo bolivianos— en los primeros años de la República, generado en el caso de Bolivia por el fracaso político que ostentaba el país naciente y la derrota bélica de 1879. Además del escueto título, el libro va largamente subtitulado: *La Villa Imperial de Potosí. Su historia anecdótica. Sus tradiciones y leyendas fantásticas. Su grandeza y opulencia fabulosas.* Pero nombre y ampliación silencian sig-

nificativamente la conciencia de caída, de intemperie, de desencanto con su época, que son relevadas y reiteradas en fragmentos breves y permanentes a lo largo de la obra. Manejados como un trasfondo dramático, pasan a ser por su frecuencia el primer plano y la intención primera del libro. Y cabe preguntarse cuánto de ironía contiene ese subtítulo.

Jaimes emprende su trabajo de recopilación y documentación muchos años antes de la publicación de la obra, como él mismo declara. La fecha de edición señala el año 1905. Es decir, 80 años después de fundada la República. La temática del libro en esas circunstancias parece totalmente extemporánea, pues a esas alturas del gobierno liberal, el país se pensaba intensamente en términos de siembra y, por lo mismo, orientado hacia el porvenir. Lo que supone el profundo desacuerdo del autor con lo que estaba sucediendo o había sucedido y configura parte del imaginario colonial ante la independencia americana. La memoria solicitada por Jaimes en este caso, no solamente está pues en función de conservación, sino de abierto rechazo al presente:

> Por eso ha dado grueso filón a explotar, así a los cronistas de pasados siglos, empeñosos en el buscar la traza de lo tenido por real y verdadero y honrados en la narración de sus hallazgos tradicionales, como a los modernos, que ni buscan cosa ni huella alguna, ni les remuerde la conciencia cuando engarzan embustes gordos contados con la más perfecta impunidad por su temerario arrojo y desvergüenza (1964: 12).
>
> Vivimos en el prejuicio, tenemos general tendencia a iconoclastas, no creemos que valga algo quien no nació en Grecia o Roma si patricio o héroe, o en Francia o en Alemania, Inglaterra o Estados Unidos, si intelectual, o pensador, o parlamentario o filántropo millonario. Además, todo lo sabemos, somos universidades en ciencia y pretensiones y miramos con desdén a los viejos que nos enseñaron el camino (56).

Y en otro fragmento: "Así eran los hombres y las cosas de antaño, así fue viril el tiempo en que hubo hombres…" (96). Las citas podrían ser inacabables. Baste con las señaladas para dar la pauta del malestar de Jaimes con su tiempo.

Ahora bien, el propósito de escribir el libro de la Villa, según cuenta él mismo, se realiza

> con el único fin de acreditar mi amor al suelo que me dio cuna, y mi deseo de arrancar del olvido y de la oscuridad preciosidades y tesoros que han de servir a la conservación de la memoria y renombre de la gran ciudad de Villarroel

y Carlos V (18).

Sin embargo, es casi seguro que esta declaración forma parte sólo de una intención de la obra, pues el viaje por el tiempo que diseña no remite únicamente al pasado sino, permanentemente y quebrando todo discurrir lineal, al presente actual de Jaimes. Se construye así un narrador significativamente contemporáneo por el manejo de la digresión, que escapa de todo trayecto unilineal en la conformación de una historia y se encamina por nuevos senderos formales. Detiene la marcha de los acontecimientos cuando así lo precisa, ya sea describiendo el espacio, ya sea incorporando los atributos indispensables para lograr una atmósfera buscada, "para darle su aire pintoresco, su sabor a vino rancio y su olor a rapé perfumado con aromas de oriente y esencia de la vieja alquimia". Pero también se añaden otros elementos circunstanciales y accesorios a la acción. Así, el lector encuentra zonas de reposo, de aceleración o retraso, de anticipación y desvío convirtiéndose en el espectador de un escenario dinámico y fabuloso:

> Pero no solamente este producto mío se ocupa de los sucesos y cosas de la Imperial Villa, sino que amalgama cuanto de fuera se relaciona con sus tradiciones o con su historia, de manera que no son extrañas las excursiones a otras ciudades y aún a otras repúblicas, ni el salir a veces del tema principal para consagrar un párrafo a imborrables recuerdos personales (18).

Sin embargo, el relato corre el peligro constante de la dispersión, incluso las "páginas sueltas" del final actúan en ese orden, a veces de manera compulsiva. Esta expansión, que en algunas instancias provoca una sensación errática, señala asimismo ese horror al vacío, como una pérdida del sentido de convergencia. La historia —podemos llamar la obra de Jaimes de este modo, precisamente porque intenta mostrar un arco temporal— recoge una serie de fragmentos de la gran tradición potosina —Quezada, Arzáns, Omiste y otros—, elaborando una doble biografía: la de la ciudad misma y la del autor, sus metamorfosis, su decadencia, desde la fundación de Potosí hasta la descripción de ciertos personajes —perdidos los lazos comunitarios—, como Marcelino Espada, maestro de primeras letras y caligrafía de varias generaciones y, probablemente, coetáneo del autor, retratado así:

> Un emporio de habilidades y aptitudes. Admirable para los ringorrangos, arabescos y cuadros a la pluma. Nada había estudiado y todo lo sabía y lo mismo doraba los retablos de los templos, que el vidrio de los grandes cua-

> dros y era orfebrerero y cerámico. Inmejorable en la tapicería; para arreglo de salones, para factura de artísticos altares que suntuosamente se erigen en la fiesta de Corpus. Era grabador y arquitecto y modelador y más que todo eso, era perezoso, haragán, informal, olvidadizo. La autoridad lo obligaba a trabajar sitiándolo por hambre, entre centinelas… (519).

El libro se construye desde la imagen primigenia de la ciudad de Potosí de leyenda, ostentosa y magnífica, para llegar a la descripción de un individuo concreto, legendario y habitante de escombros. ¿No lo es también el mismo autor de alguna manera, a pesar del reiterado y gozoso humor? "Un marco de ruinas rodea a la ciudad de Potosí, ruinas que sería difícil describir por lo numerosas y destruidas. Las más notables son las siguientes:…" (524). Se asiste a lo largo de la obra a la caída de la ciudad y a la caída personal de Jaimes, rotas para el autor las ilusiones del panamericanismo.

La tensión que se arma entre ese pasado fabuloso y un presente entre escombros cristaliza en la liberación de un lenguaje estetizante que se elabora humorísticamente y con permanentes interrupciones textuales del narrador para constatar la imposibilidad de dar vida y verdad a una época en la que "el diablo andaba suelto" —todo ello a pesar de una permanente declaración sobre la veracidad de datos recogidos, debidamente apoyados en las referencias documentadas que el autor dice poseer sobre aquel pasado—. Se trata del fracaso de la razón para traer con valor de verdad al diablo y a la fábula y a todo aquel escenario visto desde un "palco barroco", al presente:

> El cuento que me propongo referiros, pertenece a aquellos buenos y cristianos tiempos en que el diablo andaba suelto, entretenido en jugar malas pasadas a la flaca humanidad, y su autenticidad (la del cuento no la del diablo) está certificada por cronistas de la talla de D. Francisco López y el siervo de Dios Fray Diego de Yepes, predicador y protector de los indios del corregimiento y Villa Imperial de Potosí de manera que habréis de tenerlo por cosa sucedida real y verdaderamente y creeroslo como referido por quien murió en olor de santidad muy pronunciado (35).

La historia se ha transformado en leyenda y la luz de la razón impide el acto de fe. ¡Estamos en otro tiempo! Sólo resta narrar lo narrado: el mito, y acudir ya no a una moral ontológica sino a la moral de la forma, a los poderes del lenguaje: a la estrategia del aliño. "El fondo no se imita, ni se crea cuando se trata de leyendas tradicionales, se desentraña y aliña y los aliños no cuajan ni prestados ni falsos" (19, 20). Se trata, entonces, de dinamizar estéticamente un conjunto de "sa-

beres" acumulados para producir belleza y placer. En esa perspectiva, Jaimes valora la restitución de una forma. De ahí que la construcción de una memoria americana (potosina) desplaza el tema, no la memoria, en favor de una forma que se regodea alrededor del objeto de la narración[15].

Vale la pena aclarar que la proliferación de significantes para nombrar un objeto/sujeto se justifica no sólo por esa elección única de la función estética sobre la función de la "verdad", sino para inscribir los contextos americanos. En esta perspectiva nos gustaría entender la multiplicación de significantes como una intención de homologar la forma en el contenido. Pues, es a través de una retórica de la proliferación que se trata de comunicar, de hacer legible una imagen de las "cosas" americanas. Cosas que, yuxtapuestas a lo conocido de manera general, logran elevarse al status universal.

El exceso en la forma, barroca por cierto, supone la práctica de una libertad escritural. El testimonio de lo ocurrido queda desplazado a un segundo término y la riqueza verbal se apropia del acontecer y, en el caso de Julio Lucas Jaimes, se convierte en un anuncio de otro lenguaje por venir.

Más allá del barroco que aparentemente no rompe con la intención testimonial y que es necesario reformular en un futuro como un "novelar" formal, nuestra lectura limitada de este *Arco* nos ha conducido a pensar que es alrededor de la identidad y la forma, entre la reproducción y la originalidad, que se ha debatido y debate uno de los conflictos fundamentales de nuestra literatura. Esto significa que el problema gira entre el reproducir formalmente modelos literarios que provenían del "exterior", pero que garantizan una universalidad buscada, y un deseo de originalidad que debía representar lo que se vivía en el país y que se elaboraba sobre todo en la construcción de una memoria que nos identificara, dando cuenta de un origen. Este conflicto es retomado con amplitud e intensidad durante el romanti-

[15] No resistimos a la tentación de mostrar un fragmento de un escrito suyo que muestra el trabajo del "aliño" y en la que pasaban cosas como la siguiente: "Tal donaire tenía la dama, cuya ajustada saya denunciaba maravillas ocultas, y cuyo andar semejaba al voluptuoso compás de las habaneras, que el hidalgote sintió como si se le tornara en cera el corazón berroqueño, quedándose casi ñato de abrir las narices para aspirar el perfume de gloria celestial que daba y dejaba de sí ese montoncito de piel de Rusia, fresco, suave y apetitoso como los primeros melocotones de cada año" (29).

cismo, como veremos más adelante.

4. El cuerpo del delito

No habíamos esclarecido del todo que nuestra apertura al espacio colonial provenía de la insistencia de muchas obras en representar la ciudad de Potosí, pero sí habíamos anunciado que además se trataba en estos mismos textos de una manera particular de ofrecerse de la escritura, pues las obras se elaboraban sobre la base de un lenguaje reproductor del lenguaje del siglo XVII. Esta repetición en el gesto, que afecta singularmente el significante, es decir el cuerpo de la escritura, nos ha llevado a valorar estos textos como un deseo de filiación que al identificarse como linaje identificaba un origen. De alguna manera era representar un árbol genealógico. Este deseo de reconocer una procedencia puede relacionarse con un deseo de país y de patria ya implícito en la obra de Arzáns, según el crítico Leonardo García Pabón:

> La riqueza de la obra de Arzáns radica, pues, en que despliega en su texto todas las condiciones para la existencia de una *nación,* —sentimientos "nacionalistas" incluidos— y de un *estado-nación*, utilizando para ello todos los elementos históricos que le entregaba la época. Arzáns, al "proponer" en/por la *Historia* un espacio social, digamos, "imaginario", expresa el deseo de una colectividad de organizar una serie de elementos sociales e históricos diversos y fragmentarios en una sola estructura cultural/social. De ahí, por ejemplo, que la *Historia* sea un texto donde priman los sentimientos de amor a la "patria," una de las motivaciones de la escritura del libro. Asimismo, la propia escritura de la *Historia* a la que Arzáns dedicó su vida, es la mejor prueba tanto de este inmenso amor a su patria chica, Potosí, que ya era para él un universo autónomo, como de la rigurosidad con que proyectó ese amor en una imagen total de su sociedad (1998: 20).

Sin adherirnos a esta idea, que ya había sido propuesta por Mendoza y Hanke (1965) sobre una figuración de "nación" implícita en la obra de Arzáns de Orsúa y Vela en la fabulosa *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, sí creemos que esta *Historia* puede ser valorada como la primera obra literaria en Bolivia, pero por razones diferentes a las aducidas por los nombrados comentaristas. En realidad, nuestros argumentos se fundamentan no en el mismo texto de Arzáns, sino en el hecho de que la obra se instala por derecho natural como la primera en nuestra literatura en cuanto a lo largo de la cronología literaria se elabora un reconocimiento de esta *Historia de la Villa*... como un pasado legítimo y legitimador de un principio. Como si Bolivia comenzara

precisamente en Potosí. Múltiples textos posteriores dan cuenta de ello y adoptan la ciudad como fondo. Este hilo cruza el pasado colonial hasta nuestros días. De esta manera, la ciudad de Potosí se convierte a lo largo de esta trama en una especie de mito de origen envuelto en pañales de seda española y tocuyo andino, que se articula con una representación no por urbana menos heroica, festiva, lujosa, intrigante, culpable, llena de historias de amor y muerte, envuelta en aires medievales; miserable y dolorosa. Las historias se apoyan en la producción de un espíritu aventurero, caballero y villano, que luego, traducido al género de la tradición, continúa románticamente.

También el mal llamado espíritu españolizante —pues se nutre también de otros imaginarios, como el quechua— se elabora en la misma intención genealógica en las crónicas y las denominadas tradiciones que se remiten particularmente al Potosí colonial. Estos libros, que son menos invenciones que reiteraciones temáticas, se ordenan bajo la luz y la sombra de la ciudad/cerro/madre/virgen.

Señalemos inicialmente al ya nombrado tradicionista Julio Lucas Jaimes, inventor, lo decimos ahora, junto al peruano Ricardo Palma, de la tradición como género literario. Es significativo que la escritura en ambos difiera en la intención, pues en el boliviano ésta se traduce precisamente en el deseo anunciado de filiación que se manifiesta en la necesidad de escribir en función de una memoria. Palma no comparte el mismo propósito narrativo. Roberto Prudencio reconoce también esta diferencia, en un comentario al respecto: "Lucas Jaimes escribe para evocar un pasado glorioso en tanto que Palma para el solaz de una sociedad apoltronada y burguesa, como la limeña del siglo XIX" (*Kollasuyo* 1943)[16].

Esta voluntad de cristalizar un origen a tiempo de dar cuenta de una pertenencia, que de alguna manera refleja aristocráticamente nuestra procedencia "sangre azul" en la escritura —en aquellas obras cuya agrupación territorial hemos denominado *El cuerpo del delito*—; esta voluntad, decimos, se constata en gran parte de las crónicas y tradiciones posteriores a la *Historia de La Villa Imperial*..., que giran

[16] En verdad, el artículo —publicado en el número 48 de la revista— no remite autor; pero suponemos que es el editor de la revista, Roberto Prudencio, el que lo escribió.

alrededor de Potosí o la época. Así, el obrar sobre el significante, es decir, sobre el cuerpo del lenguaje, puede comprenderse como la construcción de un linaje, de una memoria que concede un origen a los bolivianos. Y valga este lugar para añadir que el tema del origen es ampliamente repetido en el imaginario literario. En *Juan de la Rosa* (1885) de Nataniel Aguirre aparece articulado a la necesidad de patria. Tener patria es tener pertenencia y procedencia. En *El Loco* (1966) de Arturo Borda, el personaje vive obsesionado por el estigma de su origen —es producto de un aborto fracasado—; sin filiación posible se convierte finalmente en sujeto primordial.

Como fuera, los escritores en los que toma forma este *cuerpo del delito* —no se trata naturalmente sólo de escritores potosinos que escriben en resguardo de una tradición y volcados a un imaginario abundantemente repetido, pero no por ello menos vivo— se dejan seducir por la creación de un lenguaje que se quiere mimético, a la usanza colonial potosina. La novela de Santiago Vaca Guzmán *Su excelencia, su Ilustrísima* (1899), que citamos a pesar de que la trama no ocurre en Potosí pero sí recupera un lenguaje leal al siglo XVII, la de Abel Alarcón, *Era una vez...* (1934), y la de Enrique Viaña, *Cuando vibraba la entraña de plata* (1948), dan extraordinaria cuenta de ello. Pero tampoco ahí se detiene el impulso creativo. De forma fragmentaria se construye la obra *La campana de plata* (1925) de Alberto de Villegas, elaborada en la letra de una poética modernista, pero con un espíritu entregado al reconocimiento de la increíble aventura de los conquistadores. La obra de Villegas recurre a permanentes intertextos extraídos de Arzáns, construyendo una especie de collage que anuncia la literatura experimental vanguardista. *La campana de plata* no arma una novela, pero sí un lenguaje que se construye con palabras "lujosas y preciosas", por decirlo de alguna manera; con signos estelares que arrastran los sentidos legendarios de la aventura de capa y espada al misterio. También *Manchay puytu. El amor que quiso ocultar Dios* (1975) de Néstor Taboada Terán se inscribe sobre este hilo, pero dentro de una poética fronteriza entre *El camino de los cisnes* y *La angustia cívica*[17]. En esta novela, no sólo las historias y los intertextos —también de Arzáns— deben ser señalados, sino también el discurso híbrido y dialógico que se construye alimentado por el español y el quechua (Paz Soldán 1995).

Valga aclarar que esta imaginería sobre la ciudad de Potosí, en el mismo Potosí, sólo se rompe siglos después con la fundación del movimiento literario "Gesta Bárbara", encabezado por Carlos Medinaceli y Gamaliel Churata. Podría decirse con Medinaceli que la Villa Imperial tan sólo quiebra la marca simbólica de su origen con la antología de cuentos preparada por el grupo: *Temple de montaña*, y con *Aguafuertes* (1928) de Roberto Leitón, que, en el mismo artículo, Medinaceli sitúa como obra de la vanguardia (Medinaceli 1942: 13).

***

La escritura, dice Barthes, "es un acto de solidaridad histórica" (1967: 19). En ese sentido se une a las grandes crisis de la historia. Durante todo el tiempo que cruza *El arco colonial*, la práctica del lenguaje está cargada de una misma intencionalidad. Aun así se pueden distinguir gestos que nos permiten saltar toda temporalidad y encontrar simetrías, por ejemplo, a través de un girar en torno al vacío entre Lucas Jaimes y Jaime Saenz. Pero nuestra intención no es proponer aquí saltos tan distantes en el tiempo, a pesar de una coincidencia en el gesto, sino remarcar una misma intencionalidad en el lenguaje que es constitutivo a nuestro *Arco colonial*. Y si hemos elegido un propósito testimonial como centro moral de la forma colonial, es preciso situar la diferencia de la naturaleza del lenguaje de algunas obras.

No es sólo una retórica del acabamiento o de la resurrección la que predomina durante el largo periodo literario colonial. Al otro extremo de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (1705-1736) de Arzáns de Orsúa y Vela, que inaugura nuestro *Arco*, se ubica el romance histórico, como alguien ha llamado a la novela *Juan de la Rosa* (1885) de Nataniel Aguirre. Ambas obras pueden pensarse como las dos caras de una misma moneda. Las dos comparten la intención de un lenguaje testimonial, un imaginario que se quiere urbano y en diálogo con España. Mientras una se despliega en la descripción de una exterioridad urbana, la otra da cuenta de un lenguaje más íntimo. Mientras una anuncia un tiempo terminal, la otra propone un decepcionado comienzo. Mientras la primera encuentra una prolongación natural de su ruina en *La Villa Imperial de Potosí* (1905) de Lucas Jaimes, la

[17] Tanto *El camino de los cisnes* como *La angustia cívica* son los nombres —junto a otros— que hemos elegido para organizar las poéticas que dan forma a los territorios que conforman el cuerpo literario en Bolivia. Más adelante se definen los diversos territorios.

segunda se amplía, profundizada, al interior de la ciudad de Cochabamba en la obra de Adela Zamudio. Interiorización que llega hasta la elaboración del retrato psicológico que debe ser considerado como primero en nuestra literatura.

Es cierto que entre las dos primeras podría hacerse un corte que divida el espacio literario colonial por lo menos en dos, pues entre la decadente descripción de la sociedad potosina registrada por Arzáns y la ascendente Villa Oropesa por Aguirre, hay mucha tela que cortar. Sin embargo, creemos que un lenguaje que busca ser reproductor de lo real las reúne. Y por mucho que el lenguaje que transita por la novela de Aguirre es íntimo y coloquial, más "natural" y menos "literario", por decirlo así, y, en esa perspectiva, próximo al de Zamudio, no da cuenta de una ruptura con el referente; al contrario, el texto se quiere "documental". Es más, lo va a ser, probablemente en un exceso que Aguirre ni siquiera soñó, tanto por las referencias históricas utilizadas por el mismo autor como por lo que la novela produce luego de publicada. El peso de lo concreto sobre lo abstracto en *Juan de la Rosa*, las descripciones de las vestimentas, el registro de interiores y exteriores, los paisajes y las justificaciones de la resistencia, entre otras cosas, hermanan la novela con las crónicas, pues obran sobre la voluntad de igualación a un mundo pensado semejante al real y concreto, y no uno regido por sus propias leyes (Bravo 1993: 34-40) . Como en las crónicas, se quiere un mundo "reproducido" según el acontecimiento histórico vivido y experimentado:

> ... puedo ya pedir a la juventud de mi querido país que recoja alguna enseñanza provechosa de la historia de mi vida.
>
> Creo además, que ha de haber en ella detalles interesantes, un reflejo de antiguas costumbres, otras cosillas, en fin, de que no se ocupan los graves historiadores… (Aguirre, 1964: 25).

Lo que la separa de las crónicas, sin embargo, es la concepción de novela, específicamente literaria, lo que significa elaborar una representación que se cierra sobre sí misma.

Aguirre significa los sucesos independentistas ocurridos en Cochabamba en 1812 para re-significar una ciudad y proponerla de otra manera en la historia y en el continente americano, de acuerdo a los ideales de la gesta libertaria. En ello descubre su fe en el lenguaje. La novela no cuestiona en absoluto su confianza sobre lo real: "ese

conjunto de certezas y presuposiciones sobre tiempo y espacio, número y causalidad, que integra de manera no problemática, ser y mundo, y que excluye todo aquello que pueda anularlo, negarlo, ponerlo en peligro (Bravo 1993: 39). Cosa que sucede con la introducción de la modernidad de la cual Jaimes Freyre será el exponente inaugural.

Es cierto que la inserción de la obra de Aguirre y de Zamudio en este espacio colonial entraña un salto sobre el acontecimiento propiamente histórico y conlleva una propuesta diferente dentro del pensamiento literario ordenado por la crítica hasta el día de hoy. La fundación de la República no propuso automáticamente una nueva literatura. Es más, inscritas en la escuela romántica, las obras literarias celebraban la gesta libertaria generalmente con temas dramáticos, sucesos heroicos, romances que tensaban los extremos entre españoles y patriotas. Todo ello bajo la luz que nutría una imagen de patria. Se trataba prácticamente de una luna de miel republicana que comenzaba por interrogarse sobre su nuevo estado político. Fue la Guerra del Pacífico la que rompió el sueño de los libertarios, prometiendo poca historia heroica y mucha literatura decepcionada. A esas alturas, entre la celebración y la decepción se sitúa la novela de Aguirre, presa aún de las emociones históricas tan contradictorias como veloces y sin haber tenido tiempo para asimilar la felicidad republicana que en los 54 años de independencia no se había permitido otorgar orden y magia a lo que parecía suyo.

5. La angustia cívica

Sobre encontradas emociones, Aguirre re-significa en *Juan de la Rosa*, como lo habíamos escrito, los acontecimientos rebeldes en Cochabamba, otorgando a los sucesos de 1812 un sentido de simiente, de acto de fundación. Éste se construye como una práctica celebratoria de esa lucha heroica en la memoria del coronel de la Rosa, quien revive esa época que es la de su niñez, desde la muerte de su madre, las circunstancias que lo llevan a buscar y encontrar a su padre, hasta que toma la decisión de hacerse soldado de la Independencia. La novela inaugura además una reflexión sobre la acción destructora de los mismos bolivianos para con su recién constituido país. Reflexión que se convierte en el hilo de la decepción que atraviesa buena parte de las obras literarias escritas en Bolivia y que hemos agrupado en el territorio llamado *La angustia cívica*.

Se sabe que Aguirre tenía planeado continuar con otras novelas que trataran distintos episodios de la Guerra de la Independencia. Se sabe que empezó una segunda parte titulada *Los porteños*, de la cual sólo se conoce un prólogo similar al de *Juan de la Rosa* (1885) en cuanto presenta también al coronel de la Rosa con su esposa Merceditas, esta vez celebrando el aniversario de la Independencia.

Nuestra lectura de *Juan de la Rosa* deconstruye el discurso crítico de los últimos años sobre la novela como la fundación imaginaria de una nación y, por lo mismo, como la primera construcción de un sujeto nacional. "Podría fácilmente demostrarse cómo *Juan de la Rosa* representa y reproduce un particular proyecto de Nación con todas las sutilezas del caso" (Mariaca 1997: 10). Esta lectura crítica corresponde más a una búsqueda del lector que a la intención implícita en el texto, pues si bien la obra se registra en una literatura independentista, el deseo de patria del protagonista surge paradójicamente de un anhelo de origen en la novela, enlazado a una búsqueda de identidad, representados ambos en la necesidad de filiación. Aquí, pasado y futuro se encuentran. Aquí, el proyecto futuro —lograr la independencia— es otorgar un pasado y un origen al futuro, no necesariamente un proyecto de nación. Se trata de la fundación simbólica de un comienzo, la tierra, sobre la cual se erige una ciudad ya no española, ni indígena: una ciudad mestiza.

Creemos que Antonio Cornejo Polar se equivoca en su lectura de *Juan de la Rosa* al considerar el mestizaje en Cochabamba como un valor extensivo a todo el país, como un beneficio compartido por todas las ciudades de igual manera y, por ello mismo, capaz de ser elevado a emblema nacional[18]. Las hibridaciones, así lo dicen las obras literarias, son de ciudad en ciudad distintas, así como la valoración que se hace de ellas.

> La idea de nación está entonces definidamente enmarcada por el mestizaje; y el mestizaje funciona tanto como emblema de síntesis interna, en la medida en la que el mestizo es por su propia condición prueba viviente de esa síntesis, cuanto como instancia que por ser intermedia, entre los criollos y los indios, también produce el mismo efecto de convergencia: es el espacio de la homogeneidad y la armonía, el modelo de una nación que tiene que reunir

[18] Si bien Cornejo Polar basa sus comentarios en la tesis doctoral *Una articulación simbólica de lo nacional* de Paz Soldán (1986), que evidentemente postula lo nacional, no pone atención a que la argumentación de esta tesis se basa en las particularidades inscritas en el espacio y en la tradición de Cochabamba.

> sus dispares componentes en un todo coherente, compacto y representativo (Cornejo Polar 1994: 139-140).

Esta valoración, respecto a que la novela trata de una rebelión enmarcada en la mestiza, coincide con nuestra lectura. Asimismo podría extenderse por analogía hacia todo el país. Pero la elaboración de las particularidades de Cochabamba en el libro, la ausencia de una nominación boliviana, y la recepción de la obra limitada a la región, no autorizan esa generalización. Cornejo Polar desvirtúa el acento regional en pro de una idea nacional.

La rebelión en Cochabamba aglutinó, efectivamente, muchas clases y grupos étnicos, pero básicamente los de la región. No aglutinó aymaras, ni guaraníes, ni ayoreos ni matacos, que conforman una hibridación culturalmente distinta. Por ello mismo, Aguirre no podía sino remarcar, como lo hace constantemente en la narración, que se trata de Villa Oropesa, Cochabamba y sus alrededores, y no de una ciudad cualquiera durante la época de la independencia.

Es necesario aclarar que para Aguirre el mestizaje propone fuertes connotaciones positivas. No sucede así con otros escritores bolivianos en otras ciudades. Alcides Arguedas, Armando Chirveches y José Eduardo Guerra, paceños todos ellos, configuran un personaje mestizo arribista y contradictorio. En el chuquisaqueño Costa du Rels el mestizaje también se asocia a valores negativos, y la valoración se hace ambigua en Carlos Medinaceli, que nació en Sucre, pero que se identificaba como potosino. En el caso de Aguirre se trataría más bien, al estilo de Borda, de una hibridación que produce otro hombre, con características positivas, de las cuales trata la novela en cuestión.

El imaginario de la novela se elabora sobre la base de los arquetipos de la América mestiza. La ausencia de padre y la predominancia de la mujer en su carácter materno rigen la narración. Este desplazamiento de los roles tradicionales de parentesco pertenece a "la gran violación" que se ejercía sobre las mujeres nativas durante lo época colonial. Esta violencia rompe con la tríada tradicional, por lo menos en occidente: padre/madre/hijo, y con la pareja padre/madre, para ser sustituida y reducida a una imagen dual, madre/hijo. La madre indígena o mestiza que engendraba un hijo de español o criollo quedaba signada negativamente en honor a la limpieza de sangre. El padre, fanáticamente

afiliado a lo castellano, desaparece del mapa, ya sea por abandono, locura o muerte[19]. En *Juan de la Rosa* se trata de legitimar al hijo natural que no conoce al padre, a quien busca porque su presencia, de una u otra manera anunciada, es un misterio. El tal misterio sólo se resuelve hacia el final y es coincidente con la muerte del padre, desterrado de la ciudad al campo y asolado por una locura originada en la imposibilidad de contraer matrimonio con una mujer mestiza.

Sobre esta configuración que connota una "falta" en el origen, se forma la pareja iberoamericana. Lo vemos todos los días en las telenovelas (Montecino: 1992). En *Juan de la Rosa* esta falta de padre será sustituida simbólicamente por la búsqueda de patria, que etimológicamente significa "perteneciente al padre" o que "proviene" de él. En esa perspectiva, tener patria es tener padre. Es dejar de ser Juan de la encajera Rosa. Es otorgar padre a la multitud de mestizos que habitan la América española. La guerra por la independencia, en este sentido, no sólo se convierte en un acto de liberación, sino en la gesta que entraña un nombre de patria, sustituto del nombre que falta.

El sacrificio de las mujeres, de las Heroínas de la Coronilla, como serán nominadas luego, puede ser entendido entonces como un singular rito practicado por las mujeres: bodas de sangre. Morir por la patria se convierte en un matrimonio simbólico cuyo lecho —eros y tánatos— engendrará en los hijos huérfanos de padre —los mestizos— un nombre, un padre, una patria. Al clamar significativamente la ciega abuela Chepa en la narración, en el momento de asumir el liderazgo en la resistencia a las tropas de Goyeneche: "¡Ya no hay hombres!" (Aguirre 1964: 203), expresa la condición mutilada de un hogar y de una ciudad de la que tienen que hacerse cargo las mujeres en calidad de hombres para generar el *pater* y legitimar la condición mestiza de la ciudad. Y ellas toman el lugar de los siempre ausentes para fundar patria.

En este mismo sentido, al identificarse el narrador como el último soldado de la Independencia, y no como el primer boliviano, por ejemplo, lo hace como *pater*, como padre que habla al hijo encarnado en la juventud, como el patriarca, el padre de la patria. Y es sintomático ~~el hecho de~~ que el último soldado no tenga hijos, pues son los jóvenes

[19] Es significativo que en múltiples cuentos orales los animales se disfrazan de españoles para seducir a las cholitas.

de la patria sus hijos, y que la mujer suya se llame Mercedes, que es precisamente la Virgen protectora de la batalla de Aroma, primero, y luego de la resistencia cochabambina. Los esposos están pues en función de un símbolo generador de familia. Inclusive la decisión del niño protagonista de ser soldado de la Independencia y no abogado o médico, se convierte en respuesta significativa de aquella interrogante que atraviesa toda la literatura americana: ¿quién soy?, y que en la novela se resuelve en aquello que puedo ser: patriota, engendrador de patria, padre, y que en este caso da lugar al nacimiento de una ciudad, patria chica, como veremos de inmediato, que se reconoce mestiza y se quiere tal.

Es asombroso que la crítica no haya dado cuenta de que en ningún momento de la novela —sobre todo en el presente de la narración— Aguirre utiliza el nombre del país —Bolivia—, al que supuestamente pertenece Cochabamba. La palabra identificatoria "Bolivia" no aparece jamás; la referencia se resuelve solamente acudiendo a la palabra "país", y en algunas ocasiones en representaciones ocultas que remiten a los colores de la bandera boliviana. Evidentemente, la entrega a una causa latinoamericana rebasa por mucho la fragmentación geográfica a la que se sometió a la América española. Y, en esa perspectiva, la ciudad se supone como una más de las tantas que en América han defendido la causa libertaria. Sin embargo, la ausencia en el presente de la narración de una designación explícita de la nación a la que pertenece la Villa de Oropesa debe ser considerada una omisión intencionada que hace recaer la importancia de la rebeldía en Cochabamba, ciudad americana, y no en Bolivia. De ahí que no puede tratarse en la propuesta de Aguirre de la construcción de un sujeto nacional ni de un proyecto nacional, sino de la fundación simbólica de una ciudad y de un origen, como lo habíamos señalado en un principio. El país al que pertenece, una vez que escribe el viejo soldado, no funciona en la novela sino contextualmente, como un fantasma, una ausencia abstracta como podría ser América Latina, como poner en una misma construcción sintáctica Bolívar, San Martín y Murillo, en la que se homologa su calidad de héroes de la libertad y todavía su pertenencia americana.

La predominante presencia de las mujeres en la novela —podría hablarse de una primera novela feminista— forma parte de esta in-

tención regeneradora que según nuestra lectura legitima la villa como ciudad. Y vale la pena recordar que es a partir del hecho histórico, novela de por medio, que las mujeres cochabambinas han trascendido al imaginario boliviano como mujeres de "armas llevar". Por otra parte, hasta el día de hoy Cochabamba es considerada en el imaginario popular como la ciudad más mestiza de Bolivia, en el buen sentido. El día de la madre en Bolivia se festeja el 27 de mayo, en homenaje al coraje de estas heroínas en la defensa de la ciudad. Y es a partir de la novela que las cochabambinas logran sustituir el monumento erigido en la colina de San Sebastián (lugar de la batalla) en reconocimiento del sacrificio de las mujeres, arguyendo las instancias de la novela de Aguirre[20].

Pedro Henríquez Ureña define *Juan de la Rosa* como una novela histórica. Pero habría que afinar un poco la valoración porque no se trata simplemente de un marco histórico elegido para detallar las costumbres de una ciudad, sino la profunda reubicación vital a la que se ven sometidos los personajes avasallados por los sucesos que les ha tocado vivir. Todas las acciones de los personajes se entrelazan dramáticamente con la situación histórica. Desde aquella inicial, que predestina a la locura al padre de Juanito, como aquella de elegir ser soldado de la Independencia del narrador, pasando por la muerte de la ciega abuela Chepa. El destino de cada cual se juega fuera de ellos mismos. En la novela no se trata de mostrar un individuo aislado, sometido azarosamente al momento de la resistencia, sino significar, con rasgos definitorios, la grandeza de un pueblo. De esta manera los personajes no son representantes de determinados aspectos individuales y específicos, su carácter se combina con la época en la que viven y la corriente que representan.

La novela no es histórica por su apariencia. En ella la descripción de las costumbres, los modos de vivir, se orientan hacia una finalidad concreta: identificar a un pueblo. Por eso mismo, a pesar de la derrota infringida a los patriotas, la novela trata en realidad de una singular victoria: la nominación de una ciudad y sus habitantes. En esa medida el acontecimiento histórico pasa a un segundo plano. La resistencia que ofrece Cochabamba a Goyeneche marca en la ciudad un antes y

[20] Léase en el Tomo II, el inicio del capítulo sobre Adela Zamudio de Alba María Paz Soldan.

un después. Esta transformación simbólica tiene como objeto mostrar la conversión de la Villa de Oropesa en la ciudad de Cochabamba. La ciudad deja de ser villa para adquirir dignidad ciudadana a través del comportamiento "maduro" de sus personajes, "probada" durante una situación extrema, como lo fue la Guerra de la Independencia. No es pues desdeñable para la lectura el que la narración se ocupe sobre todo de armar una ciudad "civilizada" y simbólicamente configurada para tal impresión: con interiores debidamente decorados según la ideología criollo-mestiza o española, con exteriores transitables, con *su* plaza, con *su* ley, con costumbres propias, con *su* gobernador, cura y mujeres —sobre todo con sus mujeres, como hemos remarcado, listas para defender lo que piensan (ahora) suyo—. Por tanto, una ciudad madura para serlo. La lucha por la independencia, justificada a lo largo de la novela, tal vez ante un desconocido interlocutor de ultramar, no deviene sino un derecho natural de los cochabambinos aptos, como lo demuestra en todo momento la novela, para ser ciudadanos.

Es necesario valorar en esta perspectiva civilizatoria los constantes desplazamientos residenciales del pequeño protagonista y el esfuerzo descriptivo permanente de cuadros, ropajes, casas, alimentos, tanto urbanos como rurales, que no tienen sino la finalidad de testimoniar la calidad de vida, los valores morales, el "aura" cochabambina. La naturaleza acogedora de la *llajta*, el clima sin mayores asperezas, valluno y apacible, dulce y hermoso, capaz de sugerir el infinito de la ensoñación por su "rojo, amarillo y verde". La coherencia de un lugar único, no precisamente exótico. Los vocablos trabajan con sencillez sobre el sentido común. La otra lengua, el quechua, es tratada con cariño, con nostalgia por su dulzura, lamentándose su sistemática contaminación con el castellano. Dedicar al lector la traducción al español de algunas canciones pareciera responder en Aguirre a una exigencia documental que permite señalar no sólo el carácter auténtico de la referencia a la cultura quechua, sino su belleza. En las canciones quechuas se encuentra la dignidad de lo estético, si no la obra de arte. A esto se añade lo ya escrito: una serie de descripciones que arman el grado cultural de la ciudad y su gente. Iconografías cristianas y patrióticas; detallada descripción de vestimentas; referencias culinarias rurales como el ají de conejo y de vizcacha. Tal vez por ello mismo predomina en la novela lo concreto sobre lo abstracto, como una intención materializadora, objetual. No se alteran los valores mestizos,

se multiplican y se agregan a los de la tradición popular, y el color local no aparece como extranjero. Se comparte la aspiración, no a una vida nueva, pero sí libre en la que tendrán un lugar más amplio todos los candores del propio valle. Cochabamba es un mundo posible estéticamente.

El linaje mestizo de la ciudad, simbólicamente figurado en la casa de Rosita que viene a ser la de la abuela Chepa, está bajo el cuidado de dos imágenes que pueden ser valoradas como emblemas del origen mestizo de la nueva ciudad. Nuestra lectura coincide con la de Alba María Paz Soldán (1986: Cap. 3) en que se trata de un matrimonio simbólico: Atahuallpa a la hora de su muerte y la Divina Pastora con el niño Jesús en sus rodillas son figuras tutelares que apadrinan al mestizo.

Si uno de los reclamos que se hace a la novela es el de ignorar al otro por la ausencia de lo indígena —siempre dentro del espíritu que somos todos en todo o hay error—, debe considerarse que el libro está escrito desde la perspectiva del otro respecto del uno español, y del deseo del narrador de identificarse con aquel otro cochabambino en esa época, necesariamente. En la novela, lo cochabambino se representa con goce en muchas esferas vivenciales. El nombre Cochabamba es señal de un amoroso placer que representa un lugar, un hogar, una patria. Es un soldado el que habla, un soldado que ha elegido serlo para defender lo que considera su posibilidad de ser padre. Por ahí, hubo elección. El lugar de la escritura es la alteridad: nosotros que somos los otros —*nanaca*—, criollos, mestizos e indios; y no nosotros —*jiwasa*— junto a los españoles. Pues los interlocutores primeros son los íberos y criollos españolizantes y no los habitantes cochabambinos, quienes más bien tratarán de ser ese nosotros alternativo. La referencia en primera instancia es América y en segunda instancia Cochabamba. Se escribe desde la alteridad americana cochabambina en defensa de su diferencia civilizada, en contra de la "salvaje" y violenta intención masificadora y explotadora española.

> Los que nacemos de ellos mismos (los españoles) sus hijos, los criollos somos mirados con desdén, y piensan, que nunca debemos aspirar a los honores y cargos públicos para ellos solos reservados; los mestizos, que tienen la mitad de su sangre, están condenados al desprecio y a sufrir mil humillaciones; los indios, pobre raza conquistada, se ven reducidos a la condición de bestias de labor, son un rebaño que la mita diezma anualmente en las profundidades de las minas… (Vaca Guzmán 1883: 22).

Es por esta razón, pensamos, la frecuencia, al inicio de la novela, con que se justifica la guerra y el deseo de ser independientes. Sólo en segunda instancia se remite a la juventud, futuro del país, desde un lugar alejado de Cochabamba, en Caracato, presente de la narración; juventud que debe sacar provecho de la novela en su afán de ser sí mismos. Y la reflexión sobre los hechos, ya distante de Cochabamba, es dramática, pues pareciera que toda la sangre vertida no ha logrado más semilla que la del ansia de poder. De estas breves reflexiones, se alimenta, valga la reiteración, este territorio que luego atraviesa la historia de la literatura en Bolivia: *La angustia cívica*.

Criticar pues la novela por una actitud homologadora de parte del narrador parece absurdo, pues el narrador precisamente relata lo específico de una ciudad en la que pone en movimiento todos los estamentos sociales que la constituyen, inclusive la parte indígena que participa folclóricamente en la fiesta de Corpus Christi con su danza y con su música. Y Aguirre se preocupa por detallar su ausencia participativa en la sociedad cochabambina, doliéndose de su religión sincrética, por una parte, y, por otra, de la invasión españolizante en su lengua. Construye de esa manera el lugar invadido que ocupan los indígenas. Y hasta donde sabemos, la apreciación de Aguirre es certera.

Es posible que los críticos de la novela, en su afán de corresponder a la sacrificada investigación que hacen los teóricos para explicar la complejidad literaria latinoamericana con razones extraliterarias, han buscado "lo que no hay" por encima "de lo que hay", despreciando ese "sí hay" por lo que "debería ser" para ser amados, sin tomar en cuenta que lo más sabio era contentarse nomás con ser lo que somos, y con lo que tenemos: esa fragmentación que da cuenta del país que habitamos y que por difícil y diversa no deja de ser un desafío al conocimiento ni ser más rica, más extraordinaria y por ende totalmente surrealista, si entendemos por ello esos extraños encuentros a los que estamos sometidos por la convivencia de culturas disímiles.

Juan de la Rosa fue un riesgo literario, pues sustituyó las referencias del sistema literario convencional introduciendo otro paisaje, otros héroes, otros objetivos. Se trataba de proponer una conversión que hiciera posible, a través del deseo, asimilarse al espacio puesto a descubierto, tanto humano como natural, como una forma de dar permanencia e identidad. La ciudad de Cochabamba es el recono-

cimiento de un centro urbano-rural, portador de valores propios y mejores una vez confrontados con lo español. Entre lo culto/español y lo popular/ignorante resulta mejor lo último en cuanto valores vitales: la justicia y la solidaridad en contra de la crueldad y la injusticia. La cultura válida se lee con la sencillez con la que lo hace Fray Justo y está en armonía con una cultura espiritual ilustrada asimilada no a la retórica sino a los valores humanistas. Se trata de mostrar a través de la gesta libertaria la armazón secreta que constituye una ciudad. La ciudad —no decimos pueblo porque Aguirre no utiliza esa palabra— es portadora de valores a través de su particular modo de vida y de las producciones concretas de su cultura en su perspectiva social. Sus opiniones, sus haceres, se vinculan a cierta sabiduría, a cierta inocencia, a cierta "pureza".

Pero la importancia de la novela no sólo reside en darse como modelo de una ciudad subvirtiendo el campo literario al introducir otro paisaje, otros hombres, otros valores y finalmente un lenguaje que se quiere más íntimo, coloquial y alejado de lo "retórico"; en ella, además, podemos discernir una especie de síntesis de lo que fue el romanticismo en Bolivia[21].

6. Estética romántica

> El intelectual en América proceda de quien proceda y tenga en sus venas sangre de aborígenes o la tenga limpia de ingredientes nativos, de todas maneras es un mestizo de espíritu, o sea un hombre que se evade permanentemente de su propio paisaje. Por arraigado que esté a su suelo natal, siempre hay en él una recóndita tentación de partir.
>
> **Eduardo Caballero Calderón** (1942)

Juan de la Rosa se inscribe en lo mejor de nuestro romanticismo y esa valoración se puede hacer extensiva a todas las obras de la época en América Latina. Es una de las mejores novelas románticas americanas y es lamentable que la muerte temprana del autor le impidiera seguir el programa que incluía, además de *Juan de la Rosa,* tres novelas ~~más. No fue~~ lo único que escribió Aguirre. Autor de obras dramáticas,

[21] Léase en el Volumen II, Capítulo Dos: "Aproximaciones a la literatura decimonona en Bolivia" de Rodolfo Ortiz.

relatos, como *La bellísima Floriana* (1911), historia también extraída de Arzáns, y una obra poética, tal vez no considerable en cantidad, pero que representa, con seguridad, lo mejor de esta corriente. Un hermoso soneto que celebra el amor a su esposa (tal vez el poema de amor más bello de toda nuestra literatura), más allá del sentimentalismo y el drama tan de la época, es buena prueba de ello:

> Contigo, dulce bien, mi venturanza
> es cielo limpio como tu alma pura,
> lago tranquilo, donde al fin descansa
> el alma mía de tu amor segura.
>
> Allí la nube del pesar no avanza,
> el humo apenas, que un momento dura,
> o ave de paso que a rozar no alcanza
> la onda dormida en perenal tersura.
>
> Así cruzo feliz y descuidado
> ese mar de la vida, en que tormenta
> la calma para mí no ha presagiado.
>
> Y si a mi torno el huracán revienta,
> será una isla tu amor, donde, salvado,
> reiré al rugir la tempestad violenta (Aguirre, 1911).

Ya al margen de Aguirre, dicen y repiten los críticos hasta el cansancio que el romanticismo fue una copia —mala copia, escriben— del romanticismo francés y español; que no había echado raíz en el alemán ni en el inglés, mucho más ricos y complejos. Sin embargo, es cierto que para la literatura en Bolivia el movimiento romántico coincidió con una época muy conflictiva. Por una parte, el fervor de la gesta libertaria daba tema y oportunidad de extravío, y, por otra, los letrados vivían acosados por una rigurosa crítica que exigía de la escritura una literatura que diera cuenta de la patria nueva:

> El defecto capital de la poesía boliviana no está en su carácter personal; puede decirse que esa manera de expresarse, hija del lirismo, es el medio adoptado por la poética moderna. Su defecto capital consiste en que del fondo de aquellos cantos no salen las notas peculiares del país de donde proceden tales vibraciones. Todo está allí menos el semblante de la patria; todo menos el reflejo de nuestras costumbres, nuestra vida íntima, el color local de esta variada naturaleza. Este desapego por lo que nos rodea llega al extremo de que aun la leyenda busca en suelo extraño (Vaca Guzmán 1883: 22).

Pueden encontrarse muchas valoraciones similares a la de Vaca Guzmán, empeñadas y desesperadas por la urgencia de una representación que identifique al país, como si esa imposibilidad no fuera

parte precisamente de "lo boliviano".

Es cierto que para bien de los nacionalistas y para mal de los americanistas, a partir del 6 de agosto de 1825 nada podía ser pensado de la misma manera que antes. Ningún habitante enmarcado en los límites de lo que a partir de ese momento se llamaba Bolivia era el mismo. Había cambiado de nacionalidad y sus fronteras imaginarias, de pertenencia y goce, se habían movido, estrechado o concentrado, según la mirada. Las referencias de la geografía habían cambiado, también las sociales y políticas. ¿Cómo dar forma y figura a ese nuevo lugar que llamaban país en la cabeza y ciudad por el cuerpo, al que —manos a la obra— había que intentar escribir, sentir, reproducir en sabores y olores; al que había que observar desesperadamente, registrando cielos y suelos, ríos y aires y otras tantas cosas más? Bajo este régimen, el deseo de nombrar debía evitar necesariamente la reproducción fiel de modelos no "bolivianos", lo que significaba no tener ninguno a mano y buscar una originalidad específica en ninguna parte, pues no se puede construir una identidad social de la noche a la mañana.

Los románticos no pensaban de la misma manera. Así, no deja de ser asombroso que sin haber dejado pasar más de 50 años de la instalación de este país —escrito libre, soberano e independiente—, se hagan antologías de la literatura boliviana. Gabriel René Moreno en 1864 entrega al público la primera parte de lo que luego se conoció como sus *Estudios de la literatura boliviana*, apenas 36 años después de la fundación. Se trata de un sorprendente libro que aún hoy es referencia. Podría decirse, sin querer hacer sonrojar a la literatura de aquel tiempo, que la crítica fue en Bolivia la literatura primera, exigente, insidiosamente competitiva, siempre atenta a lo que se hacía en otras partes a fin de comparar y, por lo tanto, intensamente criticona, como lo demuestran los seis volúmenes de la publicación *Barroquismos literarios*.

Los comentadores de las obras literarias querían una respuesta iluminadora a sus propias inseguridades culturales y la obtuvieron socialmente, no a través de la literatura, sino bajo la oscura sombra de la derrota de la Guerra del Pacífico. Pero este país genera respuestas en un arranque patriotero. Existe en el imaginario popular boliviano algo así como que somos grandes en la derrota, y parece que fue esta primera pérdida, pérdida de horizonte marino, nada menos, la que fue

el comienzo del ya interiorizado slogan "perdimos y nos levantamos otra vez". Así se inaugura el mito de un origen republicano mancillado. En esta pérdida de la inocencia se jugaba además un saber: reconocer al adversario y al amigo, aceptar la violenta opacidad de la corta historia, inclinarse con fervor sobre el país. Estas emociones aparecen como un problema de contenido, pues todavía se desconocían los nombres que abrirían la verja de la propia huerta. Tampoco las formas inscritas en la escuela romántica española ayudaban. Grandilocuentes y sentimentales. Lo cierto es que una urgencia de nombre afloró en la pérdida de la espuma de mar (Viracocha). Un entusiasmo de decir, de nombrar lo que ahora gobernaban y consideraban suyo.

De esta manera la derrota tuvo su triunfo para la literatura que siempre hace posible la sobrevivencia a pesar de todo quebranto y aparece, espectacular, *Juan de la Rosa* en 1885. La literatura anterior a la publicación de esta novela nombra poetas, sobre todo poetas, y algún otro prosista volcado con fervor a describir casos y cosas de la Guerra de la Independencia como un recurso fundacional. Se hace patria con sangre. Muertes heroicas por todas partes. Decisiones libertarias: queremos este país. Paralelamente, una extraña melancolía acosa a los escritores con infelicidad y escepticismo, así califica Santiago Vaca Guzmán (1883) el estado de ánimo literario. Pero también un ejercicio intenso de la crítica clama por literatura, lo hemos dicho —ahora ya nadie lo hace—, por una literatura que registre al país en su diferencia. ¡Describan la naturaleza! Ahí nuestra distinción, proclaman.

Una cita de José M. Caballero (1863), transcrita por Humberto Vásquez Machicado, manifiesta muy bien aquella tensión entre la reproducción de modelos literarios establecidos y la urgencia de originalidad, válida no sólo para entonces ya que la discusión sigue siendo tan candente como los esfuerzos de los escritores por mostrar ese "somos diferentes", pero somos… (ésta es una ironía válida):

> Pero el factor al cuál da más importancia Caballero, es el influjo de la naturaleza, "que está llamada a modificar profunda y radicalmente nuestra literatura". Piensa que es absurdo "que se vaya a buscar el interés y el entusiasmo en reminiscencias de lecturas, cuando nos rodea, nos toca y nos penetra cuanto hay de más bello en la creación. Contemplad nuestras montañas gigantescas, eternamente cubiertas de nieve y de verdura, seguid el curso majestuoso y prolongado de nuestros ríos, escuchad el ruido solemne de las grandes aguas, penetrad en nuestros bosques antiguos como el mundo, o extraviaos en nuestras vírgenes y graciosas florestas, aspirad el viento etéreo que surca nuestros

> desiertos, a los que una bondad infinita ha suprimido lo triste, dándoles sólo lo imponente; y cuando todo esto no os haya saciado de ideas sublimes, elevad vuestras miradas a ese cielo que no conoce nubes, o empapaos en nuestro aire que no es más que el aliento de una infatigable primavera. No se exija de vosotros sino que *dejeis obrar* sobre vuestro ser al espíritu que preside a todas estas cosas, bien así, como el ilustre Goethe lo hacía para producir sus creaciones inmortales, y cuando sintáis la transfiguración, calculareis mejor que ahora cuánta ingratitud ha habido en descuidar por tanto tiempo, este pequeño mundo de maravillas" (1958: 231).

Conmueve la intensidad y el deseo. La respuesta no se hace esperar y el paisajismo, esa imaginería telúrica va a ser una de las definiciones más difundidas de nuestra literatura, sin mantener empero la marca romántica de su origen, pues, contrariamente a lo que comprendían los bolivianos, para los románticos europeos el vivir al amparo de la naturaleza fue entendido como un retorno a lo natural e inocente, a lo puro. Tal vez sólo Man Césped corresponde a este espíritu, y su caso entraña una honda postura mística en la que no está implicada la patria.

Para nuestra escuela romántica, e inclusive a lo largo de muchas otras obras de distinta poética, la naturaleza rara vez posibilita "la inocencia". De modo que si el objetivo fundamental, al nombrar la naturaleza, era nominarse en la diferencia, como "bolivianos" en busca de un rasgo identificatorio —tal "Mamoré" (1856) de Ricardo Bustamante—, en la mayoría de las obras los poderes de la naturaleza se convierten en un adversario fatal, como en *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas o en *Páginas bárbaras* (1914) de Jaime Mendoza. Y tampoco las descripciones alejadas de la ciudad, como *La candidatura de Rojas* (1910) de Armando Chirveches o *La Chaskañawi* (1948) de Carlos Medinaceli, dan cuenta precisamente de alguna inocencia hallada. La naturaleza en ellas es incapaz de encender lo grandioso, deprimida como está por una condición social altamente censurada.

En Bolivia la naturaleza inspira otra cosa. Y si bien la convocatoria por describir los paisajes fue seguida al pie de la letra hasta muy entrado el siglo XX, y son pocas las obras que no se esmeran en un minucioso registro del entorno natural, los libros no revelan esa intención de volver a la naturaleza como un retorno a un saber primigenio en el que el hombre y la naturaleza hablaban el mismo lenguaje, rompiendo toda ley social para buscar en libertad la plenitud del infinito. Las descripciones bolivianas se realizaban como una estrategia escritural con la finalidad de hacer cristalizar la manera en que el paisaje definía al hombre. En ese marco existen páginas admirables sobre cualquiera de

los diversos ámbitos naturales que constituyen la geografía en Bolivia. Y si bien el llamado a la "transfiguración" sugerida por Caballero no se realiza, es sobre ese intento que José Eduardo Guerra, años después, en 1936, puede escribir su *Itinerario espiritual*, a pesar de reconocer la imposibilidad de los paisajes de ser transmutados en palabras: "El paisaje de la Altiplanicie boliviana no es un paisaje para almas indiferentes y ojos superficiales, se resiste por su grandiosa simplicidad a ser transmutada en palabras y colores" (17). A pesar de este reconocimiento limitante, *Itinerario espiritual* intenta una especie de historia de la literatura a través de los diversos paisajes descritos en las obras literarias bolivianas. La puna, la selva, los valles. La organización que opta por un régimen ordenador geográfico —por llamarlo de alguna manera—, tiene la virtud, hay que decirlo, no sólo de evitar la clásica intromisión de los sucesos históricos como marcas organizativas, sino de plantear un principio de diversidad que, sin lugar a dudas, nos constituye, pues, mal o bien, da cuenta de las diferencias bajo la luz, probablemente, de aquella frasecita francesa: el "medio hace al hombre". Lo no rescatable es la reducción a la que somete a las obras y la referencia extratextual que todavía permanece para ordenarlas.

Es significativo el comentario que en el prólogo del mismo libro de Guerra escribe un crítico español sobre el paisajismo boliviano: "Declaro que la poesía de la naturaleza, en lo que conozco, no me parece revestir un carácter extraordinariamente apurado. Bellísimas descripciones me dan más bien una sensación abstracta que una indicación de lugar". Esa nominación abstracta que impide la localización de un lugar, en la observación del prologuista Díez Canedo, describe una relación de ausencia, ese deshabitado que puede ser sencillamente relacionado al desconocimiento de la cultura nativa —dueña de la topografía y toponimia boliviana— y que parece asolar a las inscripciones de la naturaleza, no sólo en la poesía, sino también luego en la narrativa, una vez sustituido el romanticismo por el realismo. Pues, ¿cómo creer hoy en día en la supuesta ignorancia de Agiali, el protagonista indígena de *Raza de bronce* (1919), respecto del peligro que entrañaban en verano las crecidas del río y los peligrosos deslizamientos de mazamorras en tiempos de lluvia, si desde que los aymaras habitan el Altiplano este comercio con el valle es habitual?

Como fuera, pensamos que en esa nominación abstracta a la que se refiere Díez Canedo se pone en obra un singular distanciamiento

de los autores respecto de los paisajes que describen. Abstraer es una separación mental. Es traer algo hacia otro lado, con independencia del objeto por el que existe. Ese "otro lado" mental, impide dar vida. Se trata de una inscripción a la que le falta el toque emotivo para encarnar, el "tic de la emoción", como diría Borda. Son descripciones que omiten, o mejor, que no logran expresar una relación emotiva, y la causa de esta intención malograda es una ausencia de puente, una falta de diálogo entre el paisaje y el escritor, puesto que la naturaleza exige, aquí en Bolivia, otro idioma cultural. Para los letrados era imposible saltar así nomás y de manera ideal el cerco cotidiano cultural andino en el que participaban activamente. Para establecer una relación emotiva con la geografía y para que se generen odios y amores, beneficios y maleficios se necesitan historias. Y estas narraciones estaban dichas, pero no les pertenecían culturalmente, es más, estas narraciones se ordenaban dentro de las "idolatrías" y, por lo mismo, no "debían" ser tomadas en cuenta, no obstante ser parte de lo que vivían a diario.

Desde la perspectiva actual, resulta casi injusta la exigencia de una literatura que describiera "lo nuestro" a partir de la naturaleza, pues no existía —no podía existir—, tal como estaba ordenado socialmente el mundo aquí en Bolivia, a fines del XIX y principios del XX, un hilo comunicativo con el paisaje, puesto que estaba en posesión del "otro". Aunque el siguiente es un ejemplo relativamente contemporáneo, creemos que puede ser válido para comprender el conflicto. Llamar al Illimani "El resplandeciente" (Cerruto 1976) resulta ser parte de una retórica bien intencionada pero mutilante, porque el nombre aymara conlleva un serie de sentidos culturales que dan el sabor, el olor, el rigor de un nombre, connotaciones que no están implicadas de ninguna manera en la traducción. Es el Illimani el que connota al achachila y no El resplandeciente. Acudir pues a una traducción es traicionar otros sentidos del que todos los paceños participan. "El Illimani es el Illimani", escribe Saenz por la imposibilidad de implicar de otra manera el rebalse de sentidos andinos. El lago sagrado, los achachilas encarnados en montañas, las apachetas y los lugares bajos no obedecen todavía al llamado de las voces extrañas. En los Andes se vive nomás una geografía poblada de nombres cuyo poder de invocación desconocen los letrados y que por lo mismo obligan a acudir a yatiris para *ch'allar*, para desa-lojar *awichas* de lugares de los que no quieren irse. Es cierto, podían, podemos, poseer, violentar, despojar, arruinar a los pobladores ancestrales, pero no arrancarles el

secreto poder del nombre de la tierra de adentro, y por tanto, el poder de invocar y conjurar. Porque estos habitantes, aquí, en los Andes, son los dueños de la toponimia, de los nombres, por lo tanto de los lugares, por lo tanto de la magia. ¿Quién puede enfrentar semejante poder?

Es imposible despojar el espacio de esa otra voz que es sagrada, aun si de esa manera cualquier trabajo textual se torne altamente conflictivo. Es necesario aceptar o estudiar ese diccionario que otorga humedad, llama, oxígeno y raíz a las palabras.

A nuestros románticos costumbristas y realistas les faltaron las palabras que habían logrado asimilarse a sentidos andinos o amazónicos, palabras que arrastrarían lo que a diario habitaban y veían[22] —por ejemplo la palabra estar/se en Saenz—. ¿Cómo escribir sin lenguaje? ¿No es de esto que se dolía Aguirre al traducir las canciones quechuas? ¿Cómo poder trasladar los vocablos conocidos, darles el ritmo y la violencia y la dulzura del runasimi, si los sentidos de la naturaleza en los que estaban insertos remiten a otra historia, a otra nominación? Es más, gran parte de los nombres de la flora y la fauna andina todavía no estaban inscritos en una enciclopedia, lo que los destinaba a un localismo cerrado. Entonces, ¿cómo incorporar en la escritura el "alma" de un lugar si no se puede desplazar, metaforizar, seducir, encender la erótica del texto con palabras que han nombrado otra montaña, otro árbol, otra hierba, otra flor? No basta con poner el vocablo nativo junto a su traducción en paréntesis para producir un efecto vivo, como hicieron los costumbristas. Todo ello instaura una distancia respecto del paisaje que se habita, de lo cotidiano que pide intermediarios indígenas para conocer, para curar, para conjurar. Nos falta la gramática andina. Los rituales de los que *todos* participaban no se desplazan a los primeros textos escritos en Bolivia ¿por pudor?, ¿por impotencia?, ¿por miedo?

¿Cómo no aceptar como una observación cierta que se trataba de un lenguaje abstracto el que quería dar cuenta de nosotros?

Es más, paralelamente a esta inclinación telúrica se elabora una defensa acérrima del legado español: una lengua perfecta. Lo

[22] ¿No son sintomáticos los versos como "aves del lugar" junto "al clavel y violeta" que se utiliza para caracterizar con términos tan ajenos la naturaleza de los Yungas (Ochoa 1874)?

dicen todos, casi al unísono, como temiendo la contaminación de lo cotidiano con las lenguas nativas, a pesar de que todos, digamos casi todos, se desenvuelven perfectamente en el aymara y en el quechua. ¿Cómo solucionar el conflicto que tan sólo después de mucho sufrir encuentra solución en peruanos como César Vallejo, que crea una poética del dolor, o como José María Arguedas, trágicamente, y en ecuatorianos como Dávila Andrade, afirmando el quechua sobre el español en América Latina.

El conflicto de nombrar en los Andes, y no sólo para los románticos, sin lugar a dudas, está dado porque se trata de una topografía nombrada con anterioridad por otra lengua. ¿No son acaso y precisamente los países en los que conviven otros idiomas altamente diferenciados, como el quechua y el aymara, aquellos que demoraron en darse una forma literaria? La valoración negativa que hicieron de la literatura romántica nuestros críticos en búsqueda de una literatura "original", no contempla ni el problema de la multiplicidad de lenguas ni la falta de historia como país recién fundado. Desplazar la causa, como lo hace José M. Caballero (1863) a una "política incompleta" es pensar la literatura en términos inapropiados, pues la literatura es un problema de lenguaje:

> Es difícil que un pueblo pueda producir alguna cosa grande, cuando su existencia política es incompleta y cuando a la vez se haya desheredado de su pasado e incierto su porvenir (Caballero en Vásquez Machicado 1958: 38).

Pero sí cabe reflexionar sobre la segunda afirmación, pues los escritores se vieron dos veces desheredados: de la cultura española y de la andina, aunque predominantemente de la última, negándose todo acceso natural a ella. En el fondo se trataba de una doble resistencia. De un lado, el rechazo de los letrados a convocar en su escritura lo vivido cotidianamente por ellos: la convivencia con la otra cultura, y, por otro lado, la resistencia del paisaje a ingresar en otro idioma que no fuese el suyo. Tal vez la solución de esta enredada cuestión sea, como plantea Borda, si no conciliatoria, por lo menos neutralizante:

> Es en vano creer en la supervivencia racial a través de los cruces. El amalgama o fusión de dos en una es la anulación de ambas en la emergencia de una otra, ya que viene con tendencias opuestas a los progéneres (1966 III: 976).

En esta perspectiva, no faltaba sino tiempo, tiempo para que se realizara aquella amalgama con naturalidad y sin toma de partido. Eso

significaba optar por un pensamiento libre de todo prejuicio racial, pozo en el cual naufragaron y naufragan ¡todavía! buena parte de nuestros letrados.

En todo caso, la voluntad de transfiguración a través del paisaje era legítima y verdadera. La dificultad que significaba describir el ánima de la altiplanicie, del trópico o de los llanos entrañaba hacerse de otros nombres que la habitaban. Tal vez sólo el valle, más adecuado en su dulzura, más parecido al europeo y, por lo tanto, más apto al español podía reflejar en toda su extensión la extrañeza de lo nuevo.

Debemos a los románticos el fervor por la naturaleza como un modo de nombrarnos y no nos queda sino aceptar, por las razones expuestas, que no había otra alternativa que la de escribir con la enciclopedia que sí conocían. Pero, es cierto también que en un principio tampoco urgía semejante saber, sobre todo inmediatamente después de fundada la República, porque se vivía entre los vapores de la libertad conquistada, de la patria nueva por tocar, oler, saborear… —por muy abstracto que resulte eso de pasar de ser español y ser de pronto boliviano—. Era el reino del deseo cumplido, del derrame de sangre justificado. No importaban conflictos de diccionarios, había que entregarse al festín de la victoria. Y corre la pluma patriotera signada por la epopeya independentista.

7. Retrato de familia

La tercera obra inscrita en *El arco colonial*, valorada por nosotros como un centro capaz de engendrar un territorio imaginario, es la obra de Adela Zamudio (producida desde 1868), aunque en su caso no podría considerarse un solo libro, como en el caso de Nataniel Aguirre, por ejemplo. En ella hacen eco voluntaria o involuntariamente —no lo sabemos—, con una intensidad extraordinaria, las demandas de los románticos. Una descripción permanente de los paisajes vallunos acompaña sus trabajos en prosa y un escenario natural es constitutivo de su poesía. Tal vez sea ella la que por primera vez intenta una descripción global de la diversidad natural boliviana que luego es retomada por Reynolds e inclusive por Shimose, como una manera de nombrar el país en su totalidad (Zamudio 1993).

No será su único gesto romántico. Obediente a la exigencia de

Santiago Vaca Guzmán y de otros, se esmera en una literatura que toque críticamente las heridas sociales, expresando la interioridad de la ciudad que habita. El tejido al que se aboca se quiere sin embargo universal, en ningún momento particulariza los males sociales como parte de una ciudad específica sin ignorar por ello su pertenencia geográfica, los lugares por los cuales transitan sus personajes. Se trata en su obra de la humanidad, de una "generación decrépita"; se trata de la nada. Estas "cualidades" que atribuye a un mundo en crisis reproducen ese desarraigo generacional que vivieron junto con ella los modernistas, pero que en Adela Zamudio, fijas las alas en los moldes de un lenguaje descriptivo, no se encienden sino someramente para volar por terrenos desconocidos, tal como lo hacen Jaimes Freyre, Gregorio Reynolds y otros. Adela Zamudio creía.

La ética social era su tema. Las acciones humanas que apesadumbran el tejido social. La oscura trama que construyen las actitudes humanas disímiles, a pesar de estar regidas por una misma ley moral.

Tal vez sin *Juan de La Rosa*, que fue la fundación simbólica de Cochabamba y que comparte de alguna manera con ella una misma idea civilizatoria, la obra de Zamudio no hubiese sido posible, por lo menos no del modo íntimo en el que ésta ingresa en esa sociedad. Pues sólo después de la novela de Aguirre —ya imaginada la ciudad, ya establecida en sus marcos una sociedad pensada—, Cochabamba se hacía apta para ser imaginada desde el mundillo interior, para el ejercicio de una crítica que involucraba a los modos de ser y aparecer de sus habitantes.

Sus textos arman de manera primigenia la polifonía de una sociedad en crisis de individualidades en contra de las representaciones institucionales profundamente establecidas en la ciudad, como la Iglesia, la educación, los papeles de la pareja y el lugar de la mujer. Sobre estas instituciones la autora muestra su propia individualidad, exquisita pero herida. En su obra predomina el desencanto por el descubrimiento de un mundo cuyo sistema de valores no corresponde a una búsqueda ideal. Sus personajes siempre se ven atados a las apariencias sociales. Se trata, pues, de un desencuentro entre los modos habituales de conducta, entre norma social y una ley entendida no a la letra sino al espíritu. Este hecho la descubre sola, defendiendo una

moral que va más allá del cumplimiento de lo vanamente formal.

En su defensa de un ideal, atrapado en sus propios valores, llámese educativo, religioso o femenino —madre, esposa, hija—, puede observarse, más que una actitud rebelde, una resistencia. Resistencia a otorgar concesiones que puedan mancillar el principio ideal. Resistencia a no ceder ante las apariencias que esconden la trama de la frustración y la infelicidad. Y aunque no lo dice, no cede tampoco ante los deseos íntimos:

> También yo de mi lira destemplada
> Las notas quejumbrosas
> Vengo a mezclar al mundanal concierto.
> Un alma delicada
> Entre esta multitud, se halla tan sola
> Como pudiera estarlo en un desierto.
> Soñar una región más elevada,
> Amar un ideal y resistirse
> A festejar este sainete humano
> Que danza sobre el fétido pantano;
> Asfixiarse en el aire nauseabundo
> De un bajo, estrecho y miserable mundo,
> Es ser maldito, odiado, escarnecido;
> ¡Ay de aquel que se aparte
> de la infame algazara
> se le llama rebelde y renegado
> y se le arroja ciénago en la cara… (Zamudio 1913: 2-3).

Esta resistencia moral a ingresar en "la caldera del diablo" —que no es valorada por ella como rebeldía, por el contrario, como una opción natural, por lo mismo ni renegada ni rebelde—, sitúa la voluntad ética sobre el deseo y con ello abre el lugar de su escritura: el juicio crítico asentado sobre principios morales y/o ideales. Se trata entonces de una escritura de resistencia, que se inhibe de "festejar", de "danzar" en este "miserable mundo". Elevada sobre ese "saber" ético, su obra se enlaza singularmente con la de Óscar Cerruto:

> "Cuya boca ardía"
>
> Me niego.
>
> Me niego a entrar en el coro
> a corear
> al perpetrador con sombrero
> de probidad
> el abogado de la carcoma

el que dicta las normas
y sacude
en la plaza
el árbol del usufructo (1976: 116).

Opuesta conscientemente a una literatura confesional —tal vez sea mejor decir "ingenua"— tan de la época, sobre la cual ironiza no pocas veces, quiere dar testimonio de la cara oculta, pero también de la apariencia, de la máscara que disfraza "el fétido pantano". Esa máscara no es como la de Cerruto, verbal, a pesar de que se construye en la intriga, en los "dimes y diretes", en el chisme, en la degradación de la moral y en la concesión del ser al aparecer. Tal como sucede en su novela *Íntimas*. Construida su obra sobre un rigor ético sin concesiones cumple con ese ideal tan caro a los románticos alemanes que exigía armonía en vida y obra. Así lo prueba su querella con Pierini y su crítica a las "malas" costumbres educativas[23].

"Cantor de la verdad" nombra Zamudio (1993) al poeta y es precisamente "la verdad" la que orienta su escritura en ese mirar el simulacro social. Como en los románticos, el ideal se asocia en ella al valor de lo verdadero que, una vez descubierta la "falsedad" alojada en las relaciones sociales que esconde "el malestar que la devora, "debe proclamarla" (Zamudio 1999). Entre ese ideal de verdad y la falsedad descubierta se arma el desencuentro que ha invertido los valores nominales: "llaman virtud lo que yo llamo crimen y llaman crimen lo que yo llamo virtud".

Esta adopción de la verdad —en el mejor de los sentidos— es la que le impide abandonar el régimen romántico y no resulta impensable que se trataba de una voluntariosa decisión de lealtad a la "ley ideal". No otra cosa parece expresar el retrato que hiciera de ella Gustavo Adolfo Otero en el momento de su plenitud espiritual, como él mismo declara:

Es alta. De gracial musculatura, en la que dominan los nervios sobre la plástica femenina. Su rostro asténico tiene evocaciones boticillescas, de rasgos alargados, delicados y firmes. Su rostro de elocuente movilidad, está animado por un resplandor intelectual. Es un rostro interesante, es más que

[23] Léase en el Tomo II, Capítulo Tres, "Una retórica de las entrañas" de Alba María Paz Soldán. También el prólogo de Leonardo García Pabón a *Íntimas* (1999).

> bello, tiene la belleza de la carne espiritualizada. Sus ojos son el escenario de su personalidad. Su mirada en la que resplandece la explosión de claridades de su alma, está reflejada toda la vida de esta mujer excepcional. Es una mirada que se esfuma a ratos en la espiral de los sueños, otros, tiene esa serena gracia de la mujer que nunca ha dejado de ser niña y siempre, detrás allá en el horizonte de sus ojos flavios de grandes córneas blancas se siente la visión de la voluntad vigilante que se enciende de ardores alumbrando una pasión inteligente. Es una mirada de prestigio, de superioridad, de reina destronada. En el trazado de su boca la pincelada carnal desnuda un gesto de ironía y a veces de fatigado desdén. Es la boca que aprisiona verdades, que la discreción mutila al adjetivo hiriente, y deja brillar solo el signo de la severidad. Aquel retrato la presenta, vestida al corte de los figurines de fin siglo. Su moño alto y las ondas de sus cabellos invadiendo la frente, su vestido de cuello levantado de tul, sostenido por ballenas, su blusa de encajes provista de mangas jamón. Luce su traje amplio con barredor, encumbrado por la insolencia del polizón. Hay en su indumentaria, con todo un aire antiguo que nos evoca a las damas españolas pintadas por Zurbarán. La Zamudio había concentrado todas las esencias de su alma en las manos. En ellas se veía la intensidad de su espíritu lleno de ardores y disciplinadas intimidades, que le dan no la esencia de manos exangües de flores marchitas, sino la nerviosidad sugestionadora de sus fluidos emotivos que irradiaban la chispa de su fuerza inteligente y de su voluntad por la rosada pulpa de sus dedos (1971: 17-18).

Pero si bien, desde la perspectiva de la modernidad, no hubo "salto al abismo" en su lenguaje, pues se mantiene, aún en el más modernista de sus cuentos, "Vértigo" (1971), fiel a un verbo denotativo y descriptivo, sí se dio el lujo de un "salto mortal" con la publicación de su novela *Íntimas* (1913). En ese momento asume el máximo riesgo: invadir territorio prohibido. Ese mismo instante su obra adquiere otra luz (con lo que se confirma que todo es un juego de relaciones).

La recepción poco complaciente que se hace de la novela, la transforma singularmente en sus valores. No es que la novela cambie de argumento sino queda convertida en otra cosa. En una cosa "otra" que para la recepción ya no es aceptable. Con la publicación, Zamudio se vuelve sujeto de su propia historia de marginalización. De esta manera extraña, su lenguaje es desplazado a un lugar fronterizo, y la novela exiliada al olvidadero, pues su escritura ejerce un derecho vedado a las mujeres (Zamudio 1999: 100) al invadir un escenario masculino que no deseaba en absoluto compartir sus glorias con una mujer a la que, además de calificarla de varonil, aconsejaban volver

a la lírica dulce. Pues su lenguaje era social y de ello tenía una clara conciencia. Adela Zamudio calificaba de "literatas" a las mujeres que empuñaban la pluma como el piano, como si fuera una más de las "gracias" o "virtudes" acumuladas que adornan la imagen de mujercita perfecta. Para la época una mujer debía poder escribir unos versitos como saber zurcir. En rebeldía con esa figura estereotipada, su escritura transparenta algunas veces una especie de *tour de force* a la que somete su lenguaje y que suena a oratoria, sobre todo en sus ensayos.

Sin embargo, fue ella la que abrió el escenario a las mujeres, siempre y cuando aceptemos que esté abierto, lo que todavía no está ni dicho ni escrito. Pero no es esa la única importancia de su obra. Ella inaugura según nuestra *Historia* un territorio que agrupa abundantes obras de la trama literaria en Bolivia. Se trata menos de un lenguaje que de una actitud respecto de las "intimidades sociales". Es decir, de una crítica de la degradación humana, se realice ella a consecuencia del "aparecer social", como en *Íntimas*; por la pasión, como en el caso de "La *Miskki simi*" (1921) de Adolfo Costa du Rels; por el desarraigo, como en caso de *La Chaskañawi* (1948) de Carlos Medinaceli; o por la violación, como en *La cruel Martina* (1954) de Augusto Guzmán. Hemos llamado este hilo *Retrato de familia*, pues compone o descompone las interioridades de una sociedad desquiciada socialmente.

***

El arco colonial nos ha propuesto la reflexión sobre el obrar de una intención única en el lenguaje y la conformación de tres territorios que agrupan, más allá de la poética que plantean, obras que comparten un gesto similar y que por ello permiten esta reunión, a pesar de no pertenecer tampoco a un mismo tiempo escritural. Sobre esta consideración que justifica los límites elegidos que configuran *El arco*, se alza la importancia dada a las ciudades entendidas como una representación simbólica privilegiada que hace posible comprender los imaginarios disímiles que conforman este país.

Los dones de estas reflexiones son, brevemente dichas, los siguientes:

— En la representación de las ciudades en las obras, éstas deben ser pensadas como totalidades en sí mismas, independientes de una idea de nación. Gesto que a lo largo de la historia se ha visto con-

firmado, dando lugar a un imaginario que se sabe separado de un centro de poder mayor que lo asombra y aísla. Esta escisión hace de la fragmentación un valor que incorpora en la voz narrativa/poética al sujeto como un "otro".

La actitud respecto del lenguaje en las obras es testimonial. Este hecho define para nosotros la amplitud del *Arco*. Los autores se esmeran en traducir la realidad como una manera de dar cuenta de lo que se muere y vive. "Esta ciudad no es para vivir, es para morir", escribía uno de los primeros habitantes españoles de La Paz. Gran parte de los autores, inclusive Aguirre, escriben desde la marginalidad. Pues la intención de traducción de lo real eleva al narrador a la categoría del otro respecto del centro de poder: España. En esa medida las obras construyen un lugar marginal. Tal vez sólo la obra de Adela Zamudio y gracias a *Juan de la Rosa,* que crea una ciudad simbólicamente posible, no comparte esta otredad colonial, pero inaugura otra: el exilio femenino. Esta marginalidad, como veremos más adelante, pasa al *Arco de la modernidad* convertida en una orilla al interior de las mismas ciudades. Este hecho elabora la construcción de una literatura alternativa que hemos llamado, *La secreta rebelión de la indigencia*.

— Aunque tan sólo brevemente anotada, la transgresión a la prohibición de escribir o leer obras de imaginación se articula a una retórica del acabamiento. Esta retórica se traduce en una pasión formal que puede inscribirse en una estética barroca, pues elabora un formalismo singular en la práctica literaria, al descubrirse marcada por la proliferación de significantes, por una parte, y, por otra, en la insistencia de pensar el fondo y la forma equivalentes a la singular polaridad verdad/goce como instancias separadas. Esta pasión formal también es heredada por el modernismo.

Queda con nosotros la duda de si la escritura barroca no merecía la extensión de un territorio.

— La apropiación "literaria" de la obra de Arzáns, volcada en muchas obras de poéticas disímiles, se traduce como la elaboración escritural de un origen mítico, de una especie de construcción del linaje heroico de este país, que se asienta sobre la construcción de un significante pariente al lenguaje escrito durante la Colonia. Lenguaje que hemos valorado como el deseo de cristalizar una filiación,

y que por la cantidad de obras que inciden en madurar la escritura como memoria hemos agrupado en un territorio al que denominamos *El cuerpo del delito*.

— El territorio que hemos llamado *La angustia cívica*, recuperando una frase de Gunnar Mendoza cuando comenta un soneto temprano de Ricardo Jaimes Freyre, es el que reúne la mayor cantidad de obras de nuestra literatura. Los textos se han agrupado alrededor de la tensión que gira en torno de la realidad y el deseo, la imitación y la originalidad apoyadas sobre el tapiz nacional, sea local, regional o nacional.

— Finalmente, afiliado a la obra de Adela Zamudio, otro territorio, que hemos denominado *Retrato de familia agrupa obras que se introducen en las entrañas sociales del país.*

Interludio: El pliegue

El espacio que diseña *El arco colonial* está sostenido en sus extremos, como hemos dicho, por dos obras: la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* y la obra de Ricardo Jaimes Freyre. Ambas obras son inaugurales. La *Historia de la Villa Imperial de Potosí* porque gracias a la recepción que tuvo y tiene la consideramos como la primera obra de la literatura en Bolivia, y la obra de Jaimes Freyre porque al romper con un lenguaje testimonial que define la producción literaria del *Arco colonial*, inaugura modernismo y modernidad.

En *El arco colonial* hemos destacado la trama que tejen tres obras que plantean imaginarios diferenciados, que a lo largo de esta *Historia crítica* reúnen por similitud otros textos, sin considerar necesariamente su pertenencia temporal. Estos territorios, como hemos denominado estas agrupaciones de textos, son los siguientes:

— *El cuerpo del delito*, que remite a la *Historia de La Villa Imperial de Potosí*
— *La angustia cívica*, que remite *Juan de la Rosa*
— *Retrato de familia*, que remite a la obra de Adela Zamudio

Hemos destacado, además, la necesidad de profundizar en la representación de las ciudades que en el *Arco* tratado configuran la ciudad de Potosí en una orilla, y Cochabamba en la otra. Esta representación simbólica de las ciudades permite abrir la lectura a la diversidad cultural del país. Resulta sorprendente que esta intención de representar ciudades dialogue con las obras de la segunda mitad del siglo XX, que retoman nuevamente la fundación simbólica de los centros urbanos, siguiendo el mismo principio identificatorio, pero de manera aun más localista. En este segundo tiempo, la escritura se alimenta de la cultura oral urbana y re-elabora, en muchos casos, el

lenguaje que se habla en los barrios marginales de dichas ciudades. Esta reiteración en construir las diferencias regionales traiciona la voluntad política de los letrados que entre los años 30 y 70, aproximadamente, escriben en favor de una homologación de los diferentes departamentos que, en nombre de la nación, conforman el país.

Tal vez el fracaso de este propósito de homologación, generado a la sombra de la Guerra del Chaco y a la luz de un nacionalismo proclamado con fervor, sea el que llevó a Roberto Prudencio a asumir lúcidamente las diferencias regionales como parte constitutiva del país para dar cuenta de la literatura en su especificidad regional, por encima del deseo de políticos y críticos. La sección *Paisajes literarios*, constituida por ensayos críticos sobre la literatura producida en los nueve departamentos del país —en los últimos números de la extraordinaria revista *Kollasuyo*—, hace eco de este afán distintivo y construye puentes con el ya nombrado *Itinerario espiritual* de Eduardo Guerra, que organizaba las obras según el paisaje que representaban y con el intento de Medinaceli en *El huayravelismo*.

Esta reincidencia en la diversidad regional afirma la valoración de las obras que representan ciudades, pues ellas no sólo dan cuenta de nuestra definición como país pluricultural, sobre la cual insisten sistemáticamente dichas obras, sino que se convierten en poderosos surtidores verbales que alimentan el imaginario boliviano. Tal vez sea necesario aclarar otra vez que sólo algunas obras que tematizan ciudades se convierten en un surtidor verbal. Solamente deben considerarse tales surtidores verbales aquellas que proclaman un aura, es decir, un misterio, un "indecible" construido en la obra, donde es reconocida la ciudad por el público, por la crítica y por otros escritores. Así lo prueba, por ejemplo, la *Historia de la Villa Imperial*... de Arzáns, cuyo reconocimiento como primera obra boliviana se apoya en la gran cantidad de libros que re-elaboran el espacio simbólico, fundado en aquella obra, reconstruyendo lenguaje y aventuras. Potosí se había constituido, bajo la pluma de Arzáns, en una presencia simbólica, un imaginario habitable.

Ahora bien, habíamos escrito también que el lenguaje que define las obras que se escriben en el transcurso del *Arco colonial* elabora una actitud testimonial al construir una representación que se quiere igual o semejante al mundo. Esta actitud no termina, ni mucho menos,

durante el modernismo y más bien se mantiene enlazada a una intención fuertemente enraizada en el país: la de reflejar en la literatura la "realidad" en que se vive.

Si bien es evidente que la escuela romántica, y no el romanticismo, ha producido una literatura copiosa y "copiada", de poca originalidad formal y temática —como ya lo hemos observado antes—, a ella le debemos la reflexión y los primeros intentos de elaborar una literatura que exprese nuestro país sobre la base de la naturaleza, con la intención de expresar el alma boliviana formada de acuerdo al paisaje que habita. De alguna manera, como comenta Gustavo Adolfo Otero:

> se consideró que el factor externo y telúrico no era sólo el molde del que no podía escapar el artista, sino que operaba sobre él como un imperativo de gravitación, igual que una acción mecánica trituradora, de tal modo que el hombre de sensibilidad quedaba aprisionado, identificándose con la geografía, las costumbres… (1940: 11-12).

Sin embargo, debe decirse que la reflexión y el deseo de "escribir patria" que llevaron adelante los letrados de nuestra escuela romántica, fueron dolorosos y críticos. Y la causa de esas tristes reflexiones no se nutre solamente de las disquisiciones del último soldado de la Independencia, en *Juan de la Rosa*, o de los poemas y la vida de Néstor Galindo. También la crítica de la época incidió en semejante discurso. Tan es así, que el escribir desde el lugar llamado patria y reproducirla en sus heridas es un hilo de plata que atraviesa todo el laberinto de nuestra literatura buscando nombrarla.

Es sobre este panorama letrado que cae el modernismo y abre en nuestra lectura el segundo arco temporal que se extiende precisamente desde la obra de Ricardo Jaimes Freyre hasta la de Jaime Saenz. A este transcurso hemos llamado *El arco de la modernidad*, entendiendo por modernidad —denominación que no nos satisface del todo—, no una filiación progresista, sino una ruptura inferida por los escritores en el obrar del lenguaje respecto de las obras escritas durante *El arco colonial*. Un obrar del lenguaje que tiene que ver con el desarrollo de una lúcida conciencia crítica que deconstruye aquellas certezas instaladas como verdades en el tejido de la así llamada "realidad". La trama que tensa *El arco de la modernidad* es de hecho mucho más compleja que la primera, traspasada como está por una visión irónica que podemos entender como el desprendimiento de una manera de ver la realidad

instalada, la que es reconocida y rechazada. De alguna manera cada una de estas obras ejerce esta ironía y construye otros imaginarios que se expanden configurando esta visión deconstructiva.

Los extremos elegidos como los *pies del arco* se han impuesto por las rupturas o innovaciones que afectan directamente el lenguaje. Tanto las de Jaimes Freyre, como las de Saenz pueden ser valoradas como un tránsito hacia otro estado del lenguaje, formando ambas un *Pliegue* que divide aguas y separa un espacio literario de otro sin que ello signifique, a nuestro entender, un corte radical con lo anterior —cosa imposible, por lo demás—. *El pliegue* en el que pensamos, es una especie de doblez, tal vez, a veces, de dobleces, según la necesidad, como en el papel, que bien plegado da lugar a otra figura sin fracturarlo. En esa medida se trata de un tránsito que marca el paso de una actitud respecto del lenguaje a otra. *El pliegue* considerado de esta manera mantiene la coherencia de la dinámica literaria y otorga singularmente una función de puente.

La radical transformación que señala la obra de Jaimes Freyre para la literatura boliviana y para la de América Latina se inscribe en el modernismo y discurre paralela a la obra de Darío y Lugones, para nombrar a la famosa tríada, aunque hubo muchos más, y también de peso. El modernismo es reconocido hoy por hoy —no fue escuela, no fue movimiento— como la primera conquista literaria autónoma americana. Según Rama (1985), habría que entender esta autonomía poética como parte del proceso general de libertad continental, lo que significaba establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno. En ese sentido, fue una real y verdadera conquista intelectual y artística, aun sí, como pretenden muchos, fue un traslado o traducción de las formas francesas al español. Éste es un criterio superficial que pretende desvalorizar el cambio radical que se dio en el lenguaje, pues la nueva forma otorgaba aires frescos y nueva vida al idioma español. El modernismo fue realmente una producción americana, resultado de un proceso de desprendimiento de España y apoyado sobre una identidad americana que se quería finalmente libre, aunque con ello perdía sus seguridades elementales. Ni Darío ni Jaimes Freyre jugaban a las nacionalidades latinoamericanas: se trataba más bien de configurar la América mestiza de Martí, un continente único. A ello se añadía una intención de universalidad que mal o bien desdecía cualquier nacionalismo.

En un artículo publicado en Caracas en 1897, en la revista *El cojo ilustrado,* anterior a la publicación de *Castalia bárbara* y que puede ser considerado como una especie de manifiesto poético, o por lo menos un manifiesto de principios, Jaimes Freyre declara que para el poeta el asunto poético

> tiene patria, religión, época ocasionales. El autor, como poeta, no los tiene. Su personalidad queda en la sombra. El nacionalismo, el apego a las tradiciones de lengua o raza no pueden tener cabida en un verdadero ideal artístico que tiende a ensanchar el campo de acción, en vez de limitarlo y de reducirlo. Los asuntos poéticos no tienen otro valor que el intrínseco y pertenecen a toda la humanidad. Considero el patriotismo en el arte como una ficción peligrosa que puede ocasionar incurable raquitismo en las literaturas jóvenes y sin tradiciones.

Ignoramos si se conoció el artículo en Bolivia o no, pero toca, de todas maneras, la zona más frágil de los letrados bolivianos durante las últimas décadas del XIX. Así lo hemos escrito, mostrando cómo éstos tienen la intención de construir una literatura nacional. El fragmento recién citado entraña de hecho muchas aristas, pues por una parte rechaza la intención de reducirse a una labor literaria nacionalista y, por otra, rompe oficialmente con la íntima relación que pretendían establecer los románticos entre la vida y la obra a través de los textos confesionales. Inaugura, pues, por el contrario, un principio que auspiciaba ampliamente la autonomía literaria, que es una de las definiciones fundamentales del modernismo y de la modernidad. Para Octavio Paz (1998) es durante el modernismo que el mundo pierde su realidad y se convierte en figura de lenguaje.

Jaimes Freyre aboga por una doble libertad: por un lado, libera la obra de la posible estrechez de una vida, de un referente anclado en la realidad, y, por otro, otorga a la tarea de escribir independencia de todo compromiso patriotero[1]. Y en esa perspectiva, es americano pleno, cara a España y Europa.

Es importante señalar, sin embargo, que la identificación del poeta como americano en la obra no significa un quiebre con la tradición literaria española. Al contrario, en ningún momento pensó Jaimes Freyre su obra en términos de ruptura, sino de innovación[2].

[1] Lo que no significa de ninguna manera que no se comprometiera con su país en lo político, en lo diplomático, como lo demostró ampliamente.

Renovación que, sin lugar a dudas, echa luz sobre toda la poesía escrita en español, hacia adelante y hacia atrás:

> No he respetado en la forma, los moldes consagrados, y si se encuentra en ella alguna innovación, atribúyase a tan sólo mi sincero convencimiento de la necesidad de buscar nuevos cauces para la Poesía o de restaurar los desusados u olvidados.
>
> . . .
>
> Nadie ignora la suma de labor realizada, en todas las lenguas y en ambos mundos y cuyo recuerdo se asociará siempre en América al nombre ilustre de Rubén Darío. La libertad del verso [del que Jaimes Freyre fue introductor] es uno de los resultados más hermosos de esa labor admirable.
>
> Para los que aman las formas existentes y no aceptan otra vestidura del pensamiento que las conocidas en los libros que cursaron en el aula, toda innovación implica un delito de lesa Poesía o, por lo menos, una profesión de fe heterodoxa, pero, si triunfaran las teorías de los conservadores habría que declarar que la forma que preconizan ha alcanzado la absoluta perfección o rehacer la historia literaria, a fin de lanzar el anatema contra cada uno de los innovadores que, en todos los tiempos, han enriquecido el léxico y la poética y aspirado al perfeccionamiento del arte de la expresión, buscando sus elementos en las propias fuentes o en las fuentes extranjeras asimilables.
>
> Merced a esa serie no interrumpida de innovaciones, la poética castellana salió del alejandrino del poema del Cid y del monorrimo de Gonzalo de Berceo; pidió al arte de los árabes, de los italianos, de los provenzales, formas nuevas, aumentó su vocabulario, y vio el siglo de oro. Modificaciones sucesivas la condujeron a la altura en que hoy se encuentra y en la que nuevamente vienen a buscarla los poetas para ofrecerle nuevas adquisiciones. No es esto romper con las formas existentes y suprimirlas. Es aumentar el tesoro de la versificación más hermosa del mundo; como su Poesía, podrá figurar, si se incorpora a las nuevas formas, entre las primeras de todos los idiomas (Jaimes Freyre 1897).

La cita es larga pero importante para comprender su pertenencia y fervor a una lengua y con ella a una tradición. Su lugar fue la patria grande y no la chica. La idea libertaria entre los modernistas americanos implicaba romper con la dependencia europea, encontrar las propias formas que harían posible un diálogo igualitario con los poetas de ultramar. La independencia intelectual y artística significaba una carta de ciudadanía americana. El polo de lo nuevo, original, la pauta, la constituía ahora América en la lengua española —y fue por un largo tiempo; ¿todavía lo es?—. Esta vez se jugaba a las blancas en el tablero poético; ¿cómo decir que no?

[2] Véase el ensayo "El hospitalario" en el Capítulo Cuatro del Tomo II.

Esta misma actitud también cristaliza en su "Discurso en homenaje a Rubén Darío", al que no deja de tratar precisamente de americano:

> El tiempo ha lanzado ya su fallo definitivo y formidable; la gloria del poeta americano crece y se magnifica, mientras se pierden en la penumbra la notoriedad o la fama de los europeos (1953: 141-142).

No es seguro que esta libertad haya sido valorada en Bolivia positivamente por todos y, en consecuencia, se pueden leer reclamos en esa dirección. Éstos fueron multiplicándose cuando Jaimes Freyre se nacionalizó argentino, olvidando, entre otras cosas, que esa nacionalización le permitió sobrevivir a duras penas los últimos años de su vida. ¿Qué gratitud le ofreció Bolivia al respecto?

Es cierto que Jaimes Freyre residió contadas temporadas de su vida en Bolivia, pero es cierto también que sirvió a Bolivia diplomática y políticamente. Sin embargo, lo que no parece tan claro es la causa por la cual su obra no sólo fue mal comprendida, sino superficialmente leída. En ningún momento parece haber sido considerada modelo de una nueva escritura. La imagen ideal del modernismo, aquí en Bolivia, tuvo que ver con Rubén Darío.

La presencia de Ricardo Jaimes Freyre en el país, que se concretó en estadías en general no muy largas, fue sin embargo impactante. Citaremos dos, no políticas. La primera es su lectura en la Universidad Femenina de Sucre, intervención de la que Jaime Mendoza se valió para hacer el hermoso retrato escrito del poeta, en el que por vez primera aparece en cuerpo y alma —sobre todo en cuerpo, como la imagen idealizada de un poeta en Bolivia—. Esta es la figura sobre la cual por mucho tiempo se construye una especie de mito. No otra puede ser la razón de esa intensa e insistente manía de describirlo en su manera de vestirse y conducirse, tentación a la cuál nosotros tampoco hemos resistido[3]. La segunda está vinculada a la confesión de Armando Alba sobre el impacto que sufrió un grupo de jóvenes potosinos después de cuatro sesiones de lecturas y charlas de Jaimes Freyre en la que fuera la Villa Imperial. Según confiesa el mismo Alba, fue a la luz de esas charlas que al poco tiempo se formó el grupo "Gesta bárbara". Nos descubre, incluso, que el "bárbara" salió de *Castalia bárbara*.

---

[3] Nuevamente, remitirse a "El hospitalario" del Capítulo Cuatro en el Tomo II.

Gregorio Reynolds, más joven que Jaimes Freyre, trabajó con él durante una gestión diplomática en el Brasil. En su obra (1923, 1924) se lee una muy aplicada y formal recepción de la obra de Jaimes Freyre[4].

En todo caso, la causa de la falta de aceptación de Jaimes Freyre en el país queda en lo oscuro. Tal vez podamos inferir razones como que la seducción dariana proponía en el dandismo una conducta "poética" bohemia; en cosmópolis un vivir neurótico pero intenso; y respecto de la mujer, una deseada imagen frívola. La poética de Jaimes Freyre no producía estas invitaciones al vivir bohemio. Por otra parte, concurría a este des-conocimiento un excesivo pecado formal en los lectores y críticos bolivianos del poeta. Muy pocos, por no decir ninguno, se introducía en el pensamiento poético de Jaimes Freyre, asumiendo tal vez que la revolución modernista tenía que ver con un cambio en las formas, máximo con un cambio de tema, y no con una profunda vuelta de tuerca en la visión de mundo, como la concebía Jaimes Freyre. Es necesario recalcar que Jaimes Freyre fue mucho más que un poeta modernista, pues su modernidad crece por encima de la de Darío y Lugones. ¿Exageración? Veamos.

Jaimes Freyre no sólo propuso un nuevo ritmo castellano al desplazar el trabajo rítmico sobre la métrica al acento prosódico; no sólo introdujo el verso libre al español, revolucionando la métrica española, la construcción del verso y la estrofa. Jaimes Freyre escribía versos de 15, 16 sílabas. Tampoco fue solamente tras la metáfora fundada en imágenes preciosas, en un vocabulario aristocrático o exótico, aunque mantenía un fervoroso culto al símbolo. Estos elementos se repiten sistemáticamente de crítico a crítico. Es cierto que fue todo esto, pero además, fue para su época un poeta poseído por la pasión crítica, para utilizar un término de Octavio Paz. Y esta pasión crítica que se revela detrás de un ritmo maravilloso y maravillado lo convierte en uno de nuestros poetas más importantes de la historia literaria, a pesar de que no tuvo seguidores en el país, lo que es natural —nadie es profeta en su tierra, menos en ésta que espera permanentemente la aprobación ajena—.

---

[4] Reynolds escribe siete sonetos dedicados a Ricardo Jaimes que giran en torno a ese aire de frivolidad que asumen y festejan los modernistas y que es el aspecto menos importante de Jaimes Freyre.

Y es precisamente esto lo que pretendemos demostrar en lo que sigue, no sólo con la finalidad de decir que es un poeta moderno, sino de establecer que su obra se ha construido sobre los ejes de lo que fue la modernidad en América Latina y en Bolivia; que su obra propone una representación que toca lúcidamente meollos tales como la alteridad, los que aun hoy se debaten sobre la mesa patria. Y es en ese sentido y no en uno distinto que Jaimes Freyre es boliviano; pues en la Argentina, donde vivió gran parte de su vida madura, no se debatía el problema del otro, que resulta central en su poética y en un país socialmente escindido, como es Bolivia.

CAPÍTULO DOS

El arco de la modernidad

I. Modernismo y modernidad

El arco de la modernidad se construye en la tensión que se extiende entre una intención crítica que tiene por objeto un sistemático vaciamiento de los sentidos de la representación, y una voluntad de producir grietas y fisuras sobre esa resbalosa zona simbólica de las identidades sociales e individuales.

Habíamos observado que durante el espacio literario que abarca *El arco colonial* se elaboraba una escritura barroca que podía ser valorada como una actividad formalmente transgresora y, por eso mismo, significativa por su oposición a los contenidos "lícitos" de la literatura durante la Colonia. La prohibición de escribir obras de imaginación amurallaba a los escritores en la historia, sea en lo inmedia- tamente dado o en la cadena de las crónicas ya escritas. Es indudable, entonces, que la capacidad novelesca imaginativa se centraba en los acontecimientos formales, desplazando los contenidos a un segundo plano. No sería erróneo utilizar para este caso el contenido como sinónimo de mito, pues la narración trataba, generalmente, de una serie de temas relativamente fijos y, en su mayoría, conocidos. La historia de *La bellísima Floriana* ha generado varias versiones, como también la leyenda del *Santo Cristo de bronce* y la del mismo *Manchay puytu*[1].

Asentada pues sobre una libertad formal, esta escritura barroca desarrollaba con gran entusiasmo, en las sinuosidades, curvas y elipsis, el placer de una producción creadora que podía dar cuenta de esta ~~manera de~~ su diferencia americana. Esta intención gozosa, de lo no-

[1] Nataniel Aguirre y Lucas Jaimes; José Manuel Aponte, José D. Berríos, La Hormiga Colonial/B. Wiethüchter; Jesús Lara, Néstor Taboada Terán —respectivamente—.

velesco formal —invención de modos de narrar que no contradecían aparentemente ninguna autoridad— encuentra su continuidad, de una manera muy natural, en el gesto modernista. Éste proponía, aunque de otra manera, comprometerse a asumir el riesgo que entraña la forma. El tránsito no fue tan directo, pues durante el periodo romántico esta novelería formal había quedado desalojada por una producción de sentidos que, articulada al deseo independentista y a una necesidad identificatoria, enfatizaba una producción literaria apoyada en deseos nuevos, pero sin renunciar a una intención testimonial, que más bien se profundiza al ensayar escribir con fidelidad al habla. De esta manera, es cierto, las obras ganaban en interioridad, incidiendo en lo coloquial, en lo confesional e íntimo, en la ironía nacida de una actitud que traducía un humor sarcástico y crítico, pero también incidían en los grandes cantos a la naturaleza, a la patria, en himnos y odas de palabras ampulosas y grandilocuentes.

Ahora bien, esta actitud testimonial, durante el romanticismo, se enlaza a un deseo de "construir patria". Este deseo también se traslada a la práctica modernista como una necesidad de dar cuenta de las contradicciones que entraña el país en lo que se refiere a la disímil convivencia cultural, particularmente la andina, pero profundizando la intención crítica en busca de un proyecto social. De esta manera, los modernistas (tanto prosistas como poetas) heredan esta preocupación por nombrar la patria, aunque no de manera celebratoria como los románticos —cosa difícil, después de la pérdida del horizonte marino y de un pedazo de selva en el Acre—. Asolados por un sentimiento de desarraigo, y de una dudosa aceptación de esa geografía independizada de España, que flota en la atmósfera de las obras exaltadas por la angustia cívica o por retratar a esa "familia" nueva, escindida y fragmentada de tantas maneras, los letrados despliegan una febril actividad por comprender (Arguedas), por darle futuro (Tamayo), a esta ya no tan nueva patria que no pueden terminar de aceptar (Medinaceli).

De aquel segundo gesto colonial, que ponía el énfasis en una elaboración formal que evadía las prohibiciones impuestas, y del tercer gesto romántico que ponía el énfasis en una reflexión social, se engendra gran parte del meollo moderno. Éste complicará el asunto a través del ejercicio apasionado de todas las formas de la ironía —llámese parodia, absurdo, grotesco o finalmente humor— como

la práctica más eficaz de desenmascarar ese conjunto de presuposiciones con el que nos identificamos y que se llama "realidad". A ello se suma una gradual reflexión sobre la naturaleza del lenguaje, que cuestiona palabra y referente. Pero, sobre todo, al tomar conciencia de la reciente y conquistada autonomía del lenguaje, se abre la puerta al despliegue de todos sus poderes. El lenguaje no sólo se niega a ser simple traducción de la realidad, sino cuestiona toda persistencia de sentido atribuida a ella.

El meollo —encontrar una forma adecuada para dar cuenta de la patria—, convertido rápidamente en ideológico, encarna en una extraña tensión entre los escritores. Ella se va explicitando en una especie de toma de partido —como si se tratara de una doctrina— entre fondo y forma, como si la separación no fuera una abstracción. El mismo Medinaceli ingresa finalmente en la discusión:

> Dice Albalat, que "la idea sufre siempre el cambio de la forma, no hay en realidad sinónimos. Ergo no pueden reemplazarse impunemente unas palabras con otras. Fondo y forma son indisolubles como cuerpo y alma".
>
> Repensemos: ¿no habrá un poco de argucia en este razonamiento? Renard (en *La methode scientifique de l'histoire litteraire*) admite que por abstracción puede separarse fondo y forma, y en la posibilidad de este divorcio fundamenta su crítica interna y su crítica externa.
>
> Todo puede decirse, afirmaban las "preciosas", hasta lo verde de la cotorra; el quid está en elegir la forma. Esta creencia femenina de que una misma idea pueda vertirse con diversas palabras, la comparten implícitamente aquellos escritores que mondan y perfeccionan su expresión, pues ninguno supone con seriedad que sus retoques de forma alteren de una manera ponderable el contenido ideológico de la elocución...
>
> . . .
>
> Me quedo, pues, con la tradicional separación de fondo y forma, separación ventajosa, ya que ha de permitirme trabajar holgadamente las ideas sin preocuparme de las palabras . . . Las palabras dominan el pensamiento más de lo que uno sospecha. Centenares de escritores no han logrado nunca desasirse de esta pringue y su pensamiento vagabundea prendido de las palabras sonoras. Este mal no puede acontecer si colocamos las lentejuelas después de hecho el vestido, si acicalamos la forma después de concluido el cañamazo ideológico (s/f).

Para concluir, finalmente, en una cita de Stendhal que sintetiza esta discusión modernista: "no tiene importancia el hacer lindas frases; lo que importa es algo que meter adentro".

La toma de partido en el énfasis entre fondo y forma, sin embargo, rebasaba en realidad la misma dualidad y daba cuenta de otra contradicción más definitoria en relación a la escritura, la que adoptaría luego el carácter de una filiación respecto de una poesía de protesta social o de aquella que se quería universal. La discusión ocultaba el bando social y, por qué no decirlo, ideológico al que se adscribía el escritor. Aquel humanista, que se comprometía con el futuro del país y el continente y que por lo tanto se encendía con ideas sociales, dejaba de lado formas muy elaboradas; y aquel esteticista que, preocupado por lo "bello" y universal, intentaba si no renovar, por lo menos inscribirse en una actualidad literaria que en general andaba retardada respecto de lo que se hacía en el resto de América Latina o en Europa a causa de los empobrecidos vasos comunicantes con lo que hasta hoy se llama "el exterior". Así, estas obras quedaban excluidas sin ton ni son de la reflexión sobre el meollo nacional, como si las formas y su cuestionar no fueran precisamente significativas del meollo.

Por otra parte, es necesario recalcar que la práctica de por lo menos dos idiomas, el castellano y el quechua o aymara (en muchos eran tres, incluyendo el francés), proponía con seguridad otra contradicción central entre los letrados respecto de la realidad que representaban. Ella se manifestaba en la voluntad de mantener la "pureza de la lengua", lo hemos escrito: evitar a rajatabla toda intromisión de los idiomas andinos o amazónicos en la escritura, pues el español era considerado un lenguaje "perfecto". En ello había un rechazo no explícito a lo andino. Esta controversia encubría el conflicto fundamental: ¿qué hacer con un cotidiano del que una parte no debía pasar a la escritura?; ¿cómo dar cuenta de un país del que sólo se podía hablar a medias y con distancia? Casi todos los letrados eran bilingües con cierta incomodidad a la hora de escribir. No podían hacer del país su país, no podían encontrar un continente para el fragmentado contenido.

La discusión entre fondo y forma y la evasión de lo cotidiano ocultaban, ciertamente, la imposibilidad de pensar un proyecto literario que se asociara a un proyecto social moderno, es decir, que sobrepasara con libertad las "ocultaciones", afiliándose positivamente a lo que Bolivia era en ese entonces —y que de alguna manera sigue siendo—. Es altamente significativo que las obras producidas durante los primeros cincuenta años del siglo XX se escriben en relación a esta "ocultación" o, si se quiere, encubrimiento, lo que no es sino la evasión

de nuestra diversidad cultural y el deseo de imposición y resguardo de valores occidentales que no han probado hasta ahora ser ni mejores ni peores respecto de lo andino o amazónico.

Los intentos surgidos con un espíritu de cambio radical de la historia y de la vida y no de una simple voluntad de "mejora" son los que, no es de sorprenderse, construyen nuestra modernidad.

Las tentativas realizadas con independencia de una representación instalada en trono de plomo —la obra de Jaimes Freyre (publicada desde 1883), *El Loco* (1966) de Arturo Borda, *Pirotecnia* (1936) de Hilda Mundy, *Aguafuertes* (1928) de Roberto Leitón, la obra de Jaime Saenz (publicada de 1955 a 1996) y otras— refieren a textos que no encubren las contradicciones. En ellos la forma las asume y se convierte en intencionada productora de sentidos, precisamente al servicio de un vaciamiento de contenidos ya dados. Son obras que están profundamente marcadas por un pensamiento libertario, es decir, por un deseo de liberación: construyen una radical puesta en cuestión de las representaciones inmediatas. Si nuestra modernidad se había iniciado como desplazamiento de un deseo de independencia americana hacia el deseo de un pensar autónomo específicamente americano y luego boliviano, esta voluntad orientaba necesariamente la escritura hacia una renovación, según algunos, hacia una ruptura, según otros; en cualquier caso, hacia un pensamiento literario que se quería nuevo. De ahí que nos permite plantear los términos en los que se ha intentado construir la modernidad aquí, en Bolivia, y de separar y no fusionar modernismo y modernidad.

Entendemos por obras modernas aquellas que al dar el salto a la renovación construyen el margen o, si se quiere, la marginalidad, pues se oponen a una gran cantidad de obras absorbidas por el modernismo. El gesto de lo moderno se define en la visión irónica; en un sistemático aislamiento de las representaciones ya instaladas de la realidad; en una crítica audaz de la incongruencia del mundo, que en su obrar crítico incorpora una nueva forma como parte específica de la puesta en discusión de lo dado como realidad inamovible. En las obras que llamamos modernas predomina, pues, una toma de distancia respecto de las representaciones establecidas, una puesta en escena de los "errores" de la historia, una pluralidad de voces no descritas sino en acción. Es el caso de *Aguafuertes* de Roberto Leitón, pero no el de

Alcides Arguedas, en *Raza de bronce*, que se ordena en lo meramente modernista.

La utilización de la ironía, como una forma de poner en cuestión el lenguaje por el lenguaje (Barthes 1972), se convierte en los modernos en el acontecimiento más importante. Se trata fundamentalmente de una revuelta en contra de los signos y de los discursos ya instalados. Algunos de los caracteres fundamentales que reúnen estas obras, cuya elaboración marca esa gradual separación que afirma el universo del lenguaje como réplica autónoma crítica y nuevo modo de representación son: la ironía, el aislamiento, la fragmentación y la imposibilidad de comunicación. Las obras que hemos elegido —sin intención exhaustiva— señalan el tránsito de una crítica de la realidad que progresa hacia una representación que denuncia el simulacro de sentidos en el que se vive. Este pasaje implica un singular salto que conduce hacia la afirmación de la ficción como el desdoblamiento de una única forma de realidad posible además de una caída al mero significante.

No todas las obras que se publican hasta alrededor de 1955, año de la publicación de *El escalpelo* de Jaime Saenz, registran estos gestos críticos. Por lo tanto, muchas de ellas no deben sino ser consideradas modernistas, como *La Prometheida* (1917) de Franz Tamayo, por ejemplo, en la que a pesar de la fina y farragosa elaboración verbal que desplaza el argumento a un segundo plano (Mitre 1996: 47ss), sólo se inscribe un exceso sonoro que da cuenta de la conciencia del lenguaje propia de los modernistas, pero que no lo cuestiona. El drama no propone un vaciamiento de sentidos, ni la puesta en discusión de la historia. Se trata más bien de la persecusión romántica de un ideal que se disuelve en la visión de la sombra de un sueño. Es cierto que puede deducirse de ello un rechazo implícito al presente, una imposibilidad de encarnar e inclusive de representar. Pero esta abstracción entraña en *La Prometheida* la caída en una materialidad significante abrumadora y dramática que se despliega dentro del paradigma de una producción de sentidos y que no progresa hacia su crítica. El drama no se autocuestiona.

La poética modernista configura en Bolivia un amplio espectro, no sólo por el entusiasmo inicial que produjo ¿el movimiento?, ¿la escuela?, convocando a muchos escritores al cambio, sino porque supuso un largo y reiterado trayecto de una misma forma literaria en

Bolivia. Si se trata de dar fechas, podríamos datar como término *Cifra de las rosas* de Óscar Cerruto, publicado en ¡1957!

Si bien fue, más que Jaimes Freyre, Rubén Darío el modelo ideal para los bolivianos —lo que no es de extrañar en este país cuyos intelectuales dudan con tanta radicalidad de sus congéneres—, hemos deducido de Jaimes Freyre el territorio en el que convergen los gestos modernistas, tales como la reforma métrica, el versolibrismo, el acento prosódico, el vocabulario preciosista y muchas veces exótico y raro, por un lado, y, por otro, el sentimiento de desarraigo, el "mundonovismo" y el "torremarfilismo", y el arte por el arte. No así el dandismo decadente, aquel del culto al yo, provocador y afectado, asociado a una conducta amoral y artificiosa, pero sí aquel dandismo primigenio, elegante y manierista, culto y siempre paradójico; el novelesco, el de aquellos personajes cuyo referente imaginario transitaba en otros tiempos; como el de Jaimes Freyre, que discurría entre los caballeros andantes. No es suyo el cosmopolitismo tan propio del modernismo y tampoco la tensión nerviosa. Ni el *spleen* ni la neurosis. Pero sí el flirt, los encuentros frívolos y las mujeres "malignas y hechiceras".

Hemos denominado el imaginario que crea este territorio *El camino de los cisnes*[2]. Tal vez valga la pena aclarar que muchas de las obras agrupadas en él pertenecen por derecho propio a las zonas fronterizas de dos o hasta de tres territorios disímiles. Así, por ejemplo, *Raza de bronce* de Alcides Arguedas recurre abiertamente a una poética modernista en las hermosas descripciones de los paisajes. Sin embargo, la hemos ordenado en el territorio de *La angustia cívica* porque la recepción de la novela ha sido fundamentalmente "contenidista". En cambio, en el caso de *La virgen del lago* (1919) de Armando Chirveches, hemos considerado que el lenguaje construye el primer plano de la novela y no la historia narrada y, por lo mismo, figura en el territorio de los *Cisnes*.

Otra cosa son nuestras olímpicamente ignoradas vanguardias, que sí son parte de esta modernidad. La de Borda, por ejemplo, siempre en pos de una forma, acosado por las ideas que nunca pueden ser expresadas de la manera en que habían sido concebidas, mediadas por un lenguaje siempre insuficiente, siempre "traidor". Esta imposi-

[2] Ver el Capítulo Cuatro del Tomo II.

bilidad de expresar la idea, finalmente lleva, por la intensidad de las emociones, a la explosión de cualquier molde formal para dar lugar a una escritura fragmentada y sin vínculos argumentales. Fragmentación que observamos también en Roberto Leitón[3]. Las diferentes escenas que constituyen su primera novela, *Aguafuertes,* son la inscripción desolada de voces sociales, sin más vínculo que los silencios de la miseria espiritual y material. El vaciamiento de sentidos que practica Hilda Mundy, en *Pirotecnia* (1936), o el dialogismo frívolo de *Rodolfo el descreído* (1939) de David Villazón, novela en la que el autor se burla explícitamente desde las notas al pie de página del narrador, constituyen las rupturas que imaginan un mundo en ruinas.

Esa vanguardia quedó ignorada en nuestra historia literaria y mutilada en su impulso por el boom de la Guerra del Chaco, el que otorgó el triunfo, en desmedro de las experimentaciones vanguardistas, a los productores del sentido "fondista". Ese es el resultado de la lectura que hizo la crítica encendida por los "altos" sentidos patrióticos, que se proponían dar cuenta de una necesidad urgente de nacionalizar las representaciones y de homologar las diferencias regionales en una abstracción llamada Bolivia. Homologación que sólo en "El pozo" de Augusto Céspedes encuentra la horizontalidad deseada, aunque en estado involuntario y sin aristas, necesaria para convertir en unidad homogénea lo que no es. No es sorprendente, pues, que la intención de enriquecer críticamente la representación del país coincida sobre todo con instancias históricas límite en las que campea la guerra y la muerte, como la Guerra del Pacífico, la del Chaco, o la misma guerrilla. Torrente de palabras destinadas a suturar las heridas de un país que no se encuentra a sí mismo.

Esta misma contradicción, entre el vaciamiento y la producción de sentidos, que no termina por asumir este país —acosado por dos modos de leer la realidad: el que la cuestiona y el que la reproduce—, incide de manera similar en el cambio de dos imágenes inherentes al modernismo y a la modernidad. Se trata de la representación de la ciudad y de la representación de la mujer.

1. La ciudad moderna

[3] Ver "Roberto Leitón o de la fragmentación" de Alba María Paz Soldán en el Capítulo Cinco del Tomo II.

La fragmentación de una ciudad hace de ella una urbe. Aparece el margen como un nuevo lugar de escritura y, con ello, la marginalización del individuo, del desgarrado que transita por los suburbios, como por un paisaje existencial, su experiencia de mundo. Tal el caso de *El Loco* (1966) de Arturo Borda, en el que la ciudad no es retratada pero sí transitada por sus orillas. Aparecen personajes nunca descritos antes, habitantes miserables y grotescos, como la semiparalítica en la escena de la buñuelera; aparecen los mendigos y los suicidas. Aparecen, pues, los otros, los de la otra orilla, los que cargan con la desdicha de la ciudad. Para Gregorio Reynolds[4], la ciudad es un escenario de miseria y de miserables, de tedio y de hastío. En su obra ingresa el tiempo de lo efímero y el tiempo urbano y devorador. "La puerta del bar se traga/discretamente a los viandantes/y los vomita con el alba" (1924). También en Reynolds el tráfago, la velocidad, la neurosis, la degradación definen críticamente los sentidos de la vida urbana (Mitre 1996). En *El Alto de las Ánimas* (1919) de José Eduardo Guerra, el protagonista va vaciando de sentidos a la ciudad a tiempo de realizar su propio vaciamiento.

Es sobre todo La Paz la ciudad imaginada y representada. No es sorprendente que en ella encontremos también una doble forma de vivirla, en consonancia con el meollo del que hablábamos líneas más arriba. Cierto es que hacia principios del XX se desplaza el eje cultural de Sucre/Potosí a La Paz, ciudad de mayor peso económico, con un índice demográfico más alto y un mundo de pensamiento más liberal. La Paz proponía una educación más liberal, sobre todo respecto de los poderes eclesiásticos, adscrita en general al positivismo; intentaba ampliar la educación hacia los sectores populares. No es, pues, sorprendente encontrar en ella el traslado de varios escritores que dejan su ciudad de origen para instalarse en la nueva sede de gobierno de Bolivia. Así Reynolds, Medinaceli y el cruceño Emilio Finot, por nombrar a algunos.

Es a nuestro modo de ver injusta la calificación de decadente que se proyecta sobre la literatura en Bolivia en las primeras décadas del siglo XX. Más certero parece definirla como una especie de "siglo de oro" literario, pues un intenso aliento creador, muy ligado a las

[4] Gregorio Reynolds no es valorado en esta *Historia crítica* como un autor moderno, pues su trabajo retoma tan sólo la trama modernista que no se alza hacia ese cuestionamiento radical que propone la necesidad de un cambio de la historia, que reclamamos para la modernidad.

demandas románticas del XIX, desborda en Jaime Mendoza, Franz Tamayo, Adela Zamudio, Virginia Estenssoro, Alcides Arguedas, Armando Chirveches, Francisco Bedregal y muchos otros.

A esas alturas, La Paz era una ciudad con grandes novedades, tantas que difícilmente propiciaba una atmósfera de decadencia, a no ser bajo la sombra de la literatura europea (francesa sobre todo) y la imposibilidad de pensar en una transformación social que acabara con el implícito racismo, que desbordaba en protagonistas tales como Bermúdez en *El Alto de las Ánimas* y Adolfo en *La Chaskañawi*, o en el narrador de *La virgen del lago* de Chirveches. Literatura que anunciaba sin duda la Revolución Nacional y con ello la intuición de un final de clase. Voluntades protagónicas heridas en su imposibilidad de hermanar con otra cultura, imposibilidad de cambio que los destruye. Bermúdez se evade cayendo al olvidadero, Adolfo desplaza todo compromiso futuro a Claudina en la que reconoce la energía de la naturaleza progresista. Pero hay otros, iluminados por el sol de las ganas de hacer, que se evidencian en los ámbitos literarios.

La Paz era, ese momento, el centro cultural más importante del país. Convertida en sede de gobierno, podía ser calificada de muchas maneras. Una repulsa al término progresista nos impide atribuirle semejante sentido. Pues, ¿cómo hablar de progreso si nuestra "gramática" del tiempo ya no es comprendida del mismo modo? Dejemos eso.

En el cielo de las lecturas brillaban estrellas no ricas, pero famosas como Poe, Baudelaire, Verlaine, Schopenhauer, Nietzsche; en el de La Paz, las luces eléctricas recién instaladas en la ciudad. Se había introducido el agua potable que refrescaba los cuerpos en Sopocachi y San Pedro, y los provincianos basureros que disminuían la mortalidad. El polvo, sólo en parte, —ojo— solamente en parte, había sido conjurado por el tranvía que enardecía con su campana a los transeúntes junto a las bocinas de los coches a motor recién importados —no deja de ser gracioso que los periódicos pidieran el uso de salvavidas para los pasajeros que se arriesgaban en algún tramo de riel (Llanos Aparicio 1985)—. Todo ello permitía la irrupción de novedades tan importantes como el estruendo y la velocidad. El aire urbano no era tedioso y son pocos los autores —en todo caso habría que buscar las causas más adelante— que se entregan al tedio metafísico.

La vida cultural florecía nocherniegamente entre la intelectuali-

dad y una doble "bohemia". Los asiduos a la conversa se dispersaban según el status: los intelectuales, en general, partícipes de "la inteligencia", y los *laris* (este es el nombre adecuado), que no participaban de ella, ocupados como estaban en otras cosas, o desocupados, pero tan conversadores como los anteriores. Entre otros espacios, los salones artísticos, el Círculo de Bellas Artes, los pináculos, las casas particulares se veían habitados por palabras y proyectos. Si bien no se puede decir que la fundación de grupos estaba a la orden del día, en ese lapso aparecen los Juegos Florales, una especie de concurso poético al que acudían, cuando premiados, el poema con su respectivo autor. Aparece "Gesta bárbara" en Potosí, clamando por una literatura volcada a lo nacional. "El ateneo de la juventud", empeñado en crear un nuevo estado de inteligencia, quería sumarse a las corrientes estéticas mundiales. Éstas eran las instancias oficiales a las que se sumaría la tertulia para comer, beber y hablar de cosas importantes.

Esas noches, sin embargo, definibles de distinta manera según el grupo, para estarse de farra sí estaban a la orden del día. Los martes en lo de Gómez, en lo de Arguedas; los miércoles en lo de Rosendo Villalobos, lugar que tenía aires de academia y en el que se leía a los modernistas; tal vez los jueves en lo de Alfredo Otero; y los viernes en lo de Bedregal, un intelectual humorista que, según cuentan, andaba de joven con capa española, corbata al viento y chambergo de amplias alas, y seguramente también con zapatos de charol negro. Francisco Bedregal tenía fama de charlar hasta por los codos y recitaba versos, parodiaba profesores y terminó agrupando a tresillistas bajo el nombre de "Los kunkas" y el lema: "fraternidad, lealtad y juego" (Otero 1959). Cuidador de la lengua madre, fue fundador de la Real Academia de la Lengua en Bolivia. Estos hombres de letras fueron en su mayoría también hombres públicos[5].

A estos espacios privados de encuentro se añaden otros, públicos, más tempraneros y asequibles como el de "La paisana Mercedes", por donde pasaron Carlos Medinaceli e Ismael Sotomayor. El "Bar

[5] Lo fueron Alcides Arguedas, Armando Chirveches, Ricardo Jaimes Freyre (cuando aparecía por estas alturas), Abel Alarcón, Humberto Muñoz Cornejo, Emilio Finot, Enrique Finot, Tomás Manuel Elío, Rosendo Villalobos, Alfredo Otero, José Eduardo Guerra, entre muchos otros que no transcribimos porque no han quedado consignados en las historias que se conocen.

japonés" y la "Confitería Estambul", donde se vieron, además de los consabidos, mujeres tales como Ana Rosa Tornero, Etelvina Villanueva, Virginia Estenssoro, Jael Oropeza, Carmencita Silva, Etti Estívariz, Emiliana Cortez Villanueva, Zoila Viganó Castañón, Angélica Panozo, Laura Villanueva (Hilda Mundy), Alfonsina Paredes…

Pero ahí, además, estaba la otra zona, la de las orillas, cercada por dos abismos: la miseria y la duda (Gutiérrez Girardot 1988: 100). Se reunían hombres para beber, para conversar y profundizar en la vida; ahí había quienes escuchaban y quienes podían a la vez expresar soledades y miedos[6]. Ahí estaban los habitués de la "Casa de Troya" y "La colmena" (*refugium pecatorum*), en la que Agatocles, un famoso bastón grueso y nudoso, regalo de Raúl Jaimes Freyre antes de su transitoria estadía en un convento (Llanos Aparicio 1985), había hecho de las suyas. Este fue uno de los lugares que frecuentaba Arturo Borda; también fue la morada del Chango Alviña, en los alrededores de la Plazuela del periodista. La descripción de esta morada que hace Luis Llanos Aparicio es única y da cuenta de los sentidos que deseamos destacar:

> Por sus oscuras callejas resonaban después de la media noche, las pisadas de los trasnochadores impenitentes, voces y sombras en todas direcciones. Algunos habían de melena luenga y chambergo alón, hasta de capa, la auténtica sevillana o la amplia y volandera como de Mefistófeles, rozando los talones, parecían mostrar cuán crueles son el tiempo y las hambrientas polilllas ¡tendrían tan extravagantes prendas no menos de dos siglos!
>
> Punto de reunión era la morada del chango Alviña en la casa con signo de la calle Coroico. Allí —vive Dios— nadie entraba por donde debía, sino por la ventana, después de anunciarse con tres golpes y de exclamar su nombre. En el interior de la alcoba veíase un catre desvencijado, no sólo era para la dormida, servía de asiento, amén de múltiples aplicaciones imaginables que inventa la necesidad.
>
> El actuante, al plantear un tema, leer un verso o "su última composición", debía proceder forzosamente desde una silla mecedora ad hoc, mientras el té con té abundoso, fragante, además con mezcla de pisco y canela elevaba los ánimos, dando más ardor a la charla. De vez en cuando se alternaba con alguna persona recogida de la media calle, hetairas, vagabundos, etc., etc., ora para auscultar sus pobres vidas marchitas, ora con pretensiones de darles lugar en sus escritos. No era aquel un pasatiempo, sino un filosófico análisis

[6] No son todavía los grupos en los que se confundía el bohemio con el poeta, como sería después el segundo grupo de "Gesta bárbara", concentrado alrededor de Gustavo Medinaceli, Julio de la Vega, Beatriz Schulze y Alcira Cardona, entre otros. Y que tenía como objeto el *épater le bourgeois*, escandalizando con programas preparados y extravagantes a los ciudadanos comunes.

> activo del alma popular donde está la levadura de todos los problemas. En esas figuras anónimas, en esos entes, cuántas sorpresas y cuánto heroísmo sublime se halló (1985 : 166-167).

Se trata de una zona singular, a la que no podía tener acceso todo el mundo. No sólo existía una especie de contraseña para ingresar, sino que tampoco se debía entrar por la puerta. Un espacio, pues, que surge de una negatividad, de un repudio a la norma. La instauración de un lugar que re-inventa un mundo posible: el de la no sujeción; que permite a los individuos el desarrollo de los sentidos solidarios: leen sus textos, son escuchados. Forman una especie de familia, son prójimos y conforman noche tras noche una unidad provisoria. Entran en contacto con fuerzas sociales extrañas. Son las gentes de las tierras baldías, los solos —por "despreciados"—, que acogidos por la noche, encuentran un lugar, una identidad posible, su "corte de los milagros". Esta zona narra los bordes entre la sociedad y el estado salvaje o *puruma* (Bouysse Cassagne y Harris 1987: 33). Transforma la ciudad de una mera exterioridad en una interioridad que acoge a los dispersos "miserables". Y cuando decimos borde, en este caso, no queremos señalar un límite geográfico: de aquí hasta allá, éstos, y de allá hasta más allá, los otros. No. Se trata de esa interioridad que coexiste con lo exterior y que remite más bien a una dimensión vertical en la ciudad y no al plano horizontal; verticalidad de la que surgen los productores de las propuestas del margen.

El sentido de estos encuentros, a los que en este caso nos negamos a llamar "bohemios", a pesar de que los mismos participantes lo hicieran, es totalmente distinto a aquellos que inventaron los modernistas para escandalizar, o como se suele decir, "pour épater le bourgeois". Éstos tenían una finalidad que trascendía las mismas reuniones. El escándalo de alguna manera estaba ligado al deseo de juego, pero fundamentalmente a hacerse notar, a mostrar su existencia y su desacuerdo, a lucir la novedad de su presencia. En esa medida había algo de exhibicionismo, publicidad y marketing. Ellos sí, y en todo el mundo, fueron bohemios, en París, en Londres, en Buenos Aires o en La Paz. A los que se instalaron en La Paz, como una segunda "Gesta bárbara" (1944) (no todos ellos eran paceños), Humberto Palza Soliz define como los "antikuchos":

> ¿Sabeís lo que es el antikucho? Si los sabeís no me lo pregunteís; si no lo sabeís probadlo y después conversaremos. Es un manjar delicioso, dicen que de

> origen peruano. En Bolivia se lo saborea en todas las mesas. A pedazos fofo, a pedazos sustancial; a ratos hostigante, a ratos jugoso, entre todas las partes hacen la personalidad del antikucho. Lo que quiere decir que no se puede desligar una de la otra; en el todo está el propio valor (1950: 49).

Pero el hilo, no la varilla de acero que une a los bohemios con la publicidad, torna diferente la actividad de los *laris*. Su morada es mucho más afín a las bodegas de las que habla Jaime Saenz. En su época (digamos por las décadas de los años cuarenta y cincuenta), la ciudad había crecido y se había alimentado con los aparapitas que cargaban con todos los males de la ciudad y que bebían la carga en alcohol puro, en silencio, aferrados a una jarra encadenada a las mesas —para que no se la lleven—; bebían para sacarse el cuerpo. Ese saber del silencio, destructivo, no cabe duda, era en las bodegas la comunión.

Los *laris* no beben para escandalizar, pero tampoco para sacarse el cuerpo. La comunión es el hilo que establecen conversando con los poderes oscuros e invisibles de la ciudad. El concepto aymara de *puruma* puede ser muy útil para entender esta otra forma de comunión. El *puruma* se define por ser una zona "sin ley ni rey", en la que viven "las vicuñas no cazadas", por lo tanto, no domesticadas, pero también los arrojados, los que no han ingresado a la "cultura", los de la "falta", los solteros. Seres del descampado que no gozan de la protección de la "ley". Se trata de un lugar de encuentro de los despojados de sentido, de código social. Y ese espacio es un "adentro", tal como lo describe Llanos Aparicio (1985). El ingreso, fuera de las normas: el pase, la entrada por la ventana; los visitantes son los despreciados. Ellos crean un ámbito en el que se ponen en movimiento las fuerzas sociables de los *laris,* que en ningún otro lugar pueden converger. Vistos desde los dictámenes de las leyes sociales, es el encuentro con los demonios, el *ukhupacha*. Más que conversar, leen sus textos o hablan de la vida, de sus existencias laberínticas. El alcohol se convierte en una especie de lubricante social que hace posible expresar lo censurado que son ellos mismos, los ahora reunidos bajo un techo y no bajo la intemperie. El alcohol contribuye a unir a esos hombres, a comunicarse con los espíritus del adentro, los muertos y los medio muertos. Son gente del *puruma* que en medio de la noche encuentran un fuego unificador.

Esta interioridad que escinde la ciudad la convierte en urbe porque abisma la exterioridad pura. Es cierto que, a estas alturas, La

Paz no podía ser considerada todavía una urbe y, sin embargo, existe en *El Loco* (1966) un efecto de lectura que se ve asociado a los rasgos propios de una gran ciudad, como ser precisamente esa interioridad que crean los *laris*. Una tristeza inexplicable, la crítica sobre la indiferencia social, la soledad, la intención de disolverse en la nada, pero, sobre todo, porque la relación campo–ciudad desaparece en *El Loco* para volcarse a la marginalidad, a ese adentro de la ciudad, para inscribir lo individual y urbano. Las obras, que retratan el campo, generalmente costumbristas, intentan una reproducción, un reflejo fiel de lo visto y observado. En tanto que en los textos de la gran ciudad se trata de una "intensificación de la vida de los nervios", tan implicada en la obra de Reynolds. No se trata de elaborar un reflejo del paisaje, vida y hábitos; en estas obras la escritura se convierte en un acto que transfigura la experiencia.

Elegir el recorrido por las orillas de la ciudad, demorarse en las arenas de la miseria, detenerse en los tugurios y las trastiendas es emprender un camino hacia la profundidad de la ciudad. Y en eso Borda no estará solo. Grandes interlocutores y próximos a él escriben desde esa marginalidad. Fernando Medina Ferrada, Jaime Saenz desde la experiencia alcohólica, desde otras puertas de la percepción, como también Carlos Medinaceli, y el extraño doctor Saint Loup, ciego y morfinómano. A este tránsito se suma en Borda otro, orientado hacia el interior de sí mismo —"inocente vigilante de sí"— con una aguda observación de los propios procesos psicológicos, de los cambios de ánimo más recónditos, de los paisajes interiores, espectrales y fantasmagóricos, de los pensamientos y los impulsos rencorosos o amorosos. Lo extraordinario en todo ello es que en Borda la valorización de lo interior no se desvincula del todo de la realidad exterior. Los seres adquieren una dimensión humana. Las de los artesanos, la mendiga, la buñuelera, la muerte natural son escenas que manifiestan las tensiones de la ciudad profunda; seres no definidos ni por la raza ni por el color, tan sólo por su desolación. Las descripciones, acompañadas de una feroz autocrítica y una distancia social desinhibida, se elevan al plano metafísico al cuestionar el mundo en su fundamento. Esta experiencia entra en comunión con los *laris*.

Si para la mayoría de los letrados el afán y el entusiasmo de reunirse giraba en torno a la preocupación de la nación y lo que

Gunnar Mendoza llamó certeramente la angustia cívica, para Borda, como para los demás *laris*, la comunión no se realizaba estrictamente alrededor de un tema sino alrededor de una desolación. Por una parte, era "ocultarse de las extrañas costumbres", como dice Saenz en *Muerte por el tacto* (1957), pero por otra, era dar paso a una palabra originada en el "ramillete de las floraciones de sus caídas" para ser ejemplo y esperanza de victoria sobre "todas las impotencias y derrotas". Era pues un modo de hacer posible la vida en *El Loco*.

Son pocos los seres desolados por la angustia existencial (para oponerla a la cívica) que habitaban aquella época la literatura. En *El Loco* cristalizan en un prójimo, el loco, cuyo destino dialoga con otro loco: Armando Costas de la novela *Aguafuertes,* en la ciudad de Potosí.

¡Qué lejos estamos de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzáns y que distantes también de la ciudad de Cochabamba en la representación de Aguirre y Zamudio!

2. La mujer moderna

Pero no es sólo la ciudad la que sufre un cambio profundo en la representación. También sobre la mujer aparece una nueva imaginería en concordancia con la conversión de la ciudad en urbe. La imagen que mejor define esta nueva representación es la que se desprende de un poema de Jaimes Freyre: "Mi amada maligna y hechicera". Una doble representación en la que lo femenino es comprendido en su naturaleza angelical y demoniaca, como niña y *femme fatale*. Los arquetipos de Salomé y Mata Hari, opuestas imaginariamente a Beatriz y Margarita, articulados al complejo movimiento pasional y político, son ampliamente retomados por Gregorio Reynolds (Mitre 1996).

La mujer ha salido de su casa, ha invadido otros campos. Es cierto, durante el modernismo la mujer es otra. Inclusive físicamente es otra. Los vestidos ceñidos, tal vez de raso o de terciopelo, los sombreros de ala ancha o sin alas, los velos que cubren rostros o que plegados los develan, los perfumes penetrantes y los tacones altos, los abrigos de pieles y los guantes, los maquillajes, las boquillas largas y los cigarrillos, las huellas del rouge y las uñas largas y cuidadas, las boquitas pintadas; las joyas de luces: collares, anillos, pulseras y diademas; las ganas del dancing, de la tertulia, del flirt, las ganas de teatro y casino, de champagne y vino. El deseo del vermouth a la

hora precisa, del coqueteo en una mirada ansiosa, del automóvil y el picnic… En fin, muy lejos de las mujeres que pretende Adela Zamudio o el mismo Nataniel Aguirre. Para Alberto de Villegas son un enigma, un misterio. Escribe en *Sombras de mujeres* (1929): "siluetas de algunas mujeres que vivieron divorciadas de la felicidad". Instala un bar en pleno Paseo de la Alameda; lo llama "Mala-bar":

> Valdría la pena identificar a quienes —en aquellos años 20 acostumbraban sumergirse en las tardes paceñas en la penumbra del Mala-bar, donde se les invitaba unos tragos con nombres sofisticados, ninguno de ellos en español, Sunshine, Prince of Wales o Green devil y que figuraban en una pequeña esquela que Villegas hacía circular entre sus amigos. Los días jueves, desde las seis de la tarde, allí se bailaba, ¿qué otra música podía ser entonces sino blues, fox-trot o tangos?
> . . .
> En ese círculo hermético no existía tanto la amistad como el amor, que se expresaba no a través de patéticas declaraciones, sino el "flirt", "encantador sendero que no conduce a ninguna parte" (Crespo Rodas 1981).

Algunos comentaristas dicen que en ese bar conversaba con las mujeres, sobre todo con las señoritas que, prohibidas de ir a "semejante lugar", se deslizaban furtivamente al "Mala-bar" para comentar con de Villegas cosas de la vida, del amor, del sexo. Era el momento en el que accedía al misterio femenino. El mismo de Villegas habla del libro *Mala-bar* de la siguiente manera: "Observaciones frívolas recogidas en mi Bar, constituyen este libro 'pecaminoso y didáctico'. Amable culto del cocktail, del flirt y del psicoanálisis" (de Villegas, inédito).

La representación de la mujer frívola será ácidamente criticada por Hilda Mundy y también por otras mujeres, como Virginia Estenssoro (1971). Mundy opondrá a esta imagen la mujer extravagante, la escritora, la que invade predios prohibidos al escribir, la andrógina.

Al ángel/demonio y niña fatal, imagen de mujer mundana, oponen algunas obras la mujer ideal: sensitiva, hogareña, dulce, que jamás encarna, sin embargo, ni novelescamente en lo real. Por ahí anda continuamente, como Luz de luna en la obra *El Loco* de Borda. Pero la representación de la mujer en Borda se enriquece mucho más en lo que no es la Luz de luna ideal y en la pronunciación de nombres de mujeres. En la caricia erótica de la palabra. "Son Oriana, Ilda y Orilú,/son Onfalia, Aurora, Elvira y Graciela/si no Laura y Marina,/y en medio Agar, Nelly y Ruth" (1966 II: 680). De hecho, hay un largo fragmento dedicado al juego con el deseo a través de cartas del pro-

tagonista, impregnadas de un intenso erotismo, en el que declara su amor a una mujer que llama según su imaginería también Luz de luna, a tiempo de denunciar la imposibilidad de acceder a ella por el estigma de su origen, seduciéndola escrituralmente de una manera singular. El mecanismo psicológico que se realiza es magistral en la medida en que provoca una inversión del sentimiento de la mujer, que se va realizando gradualmente, carta por carta, llamando al deseo el alma de la mujer. Hacia el final es ella la que escribe e investiga el paradero de aquel que le escribía, traspasada por el deseo que la desea:

> Ven,
> Por Dios,
> por tí
> y por mí;
> que yo te espero
> inflamada por el deseo.
> . . .
> Ven,
> Por tí hice mis zarcillos de bermeja tembladera,
> he puesto en mi cuello coralina gargantilla,
> son mis zapatitas de cabritilla bruna,
> llevo enaguas escarlata y ligapiernas rosa,
> tengo blanca la blusa y negra la saboyana (II: 788, 794).

Ahí no termina el juego de representaciones. Existe aun otra figuración femenina que sexualmente se opone en principio a la representación de las mujeres deseadas, generalmente intocables —por eso mismo violadas—. Son "las Claudinas", como las llama Salvador Romero (1998), generalizando sobre la base de un relato y una novela. "La *Miskki simi*" (1921) de Adolfo Costa du Rels y *La Chaskañawi* (1948) de Carlos Medinaceli. Son las mujeres de origen andino. En ellas se aprecia la libertad sexual, la energía, la fuerza regeneradora a pesar de la colonización. Su abundancia se opone a la restrictiva faja que debían usar las señoritas en el pecho para que no les crezcan los senos. La atracción que ejercen sobre el género masculino no es poca, a pesar del estigma de "encholado" que cae sobre aquel que "se junta" con ellas. Son mujeres pensadas socialmente para la vejación y no siempre se alzan literariamente triunfantes por su generosa naturaleza.

En *Aguafuertes* (1928) de Roberto Leitón, la mujer, vejada en la oscuridad de las jerarquías sociales, es parte de ese juego de ecos que trazan los personajes en su caída, tanto el verdugo como la víctima. La víctima es destinada a la miseria y a la muerte, sus hijos al desprecio;

el verdugo, Armando Costa, a la locura. Pues nuestra historia se ha convertido en una tragedia espiritual que atañe a todos. Es una tragedia que involucra al cuerpo social, alguna vez bello y ahora deforme. Salir del juego de violaciones del otro en la novela, implica buscar el camino de la reconquista, que no es otro que el de la inversión de los sentidos:

> Es el camino de la reconquista. Entre el claro friolento de las callejas, sepultadas en odio, anquilosadas por los cortes grotescos de una mano ignorante, ahí clavaré el símbolo de la tragedia espiritual. Vosotros acompañadme.
>
> Ante la emancipación de mi espíritu, nadie pondrá el obstáculo castrado de sus pretensiones castizas. Confundiré al verdugo con el Santo varón. Al reumático crónico con el que predica saneamiento corporal. Cederá el orden añejo de nuestras costumbres con el empuje formidable de los futuros visionarios de la tierra amarilla.
>
> He visto brillar ante la exigencia de mis deseos el oro cotizado por manos toscas y empachadas de sudor.
>
> Mi sangre, mi cuerpo libertino, mi espíritu corrompido, alguna vez ha formado un cuerpo bello. Con un beso magistral se ha plasmado y ha nacido un ser raro: organismo complejo, con dos cabezas, una sola extremidad, un ojo en la frente. ¡Un monstruo! ¡Un afortunado de la sociedad!
>
> Voy cantando con voz ronca, humeante y enferma, la canción de un esófago cortado.
>
> Gestos sin perspectiva, gesticulaciones de vencido, carcajadas latentes de agonía, fuerza energúmena de las mandíbulas, ojos como pollinos furiosos, en una rueda olímpica de pasión y fuego.
>
> Aún queda mi cuerpo desmoronado.
>
> Una caja toráxica con ritmos degenerados. Miembros paralíticos, flacos, amarillentos y sucios.
>
> Un principio de mi existencia. Paroxismo sensual. Influencia severa de generaciones delictuosas, masas empedernidas. Gloriosos sótanos, criaderos de andróginos…
>
> Yo hombre… Yo héroe… Yo cumbre… Cima sin altura. Meridiano de todos los países. Centro de acción. Hombre (Leitón 1928: 109).

Es notorio cómo en esta época comienza a circular la palabra andrógino en las obras.

Una relación amorosa digna y, por qué no decir, fervorosa es la que mantiene el protagonista de la novela *Rastros* de Fernando Medina Ferrada[7] con una mujer de origen andino en Oruro. El mal, si es que existe alguno, es la miseria. En aquella relación no existe huella de la acción de los poderes ocultos del racismo. Él trabaja, la mujer le lleva

su alimento al lugar laboral. Sin grandes palabras ni promesas fuera de tiesto, la relación se limita al tiempo efímero de los que pasan y se van. Pero esta representación de pareja es extraordinaria en nuestra literatura, cuyo gesto tiende más bien al rechazo de las relaciones amorosas entre personas de culturas disímiles.

II. Los pies del arco

> Lo que caracteriza a la modernidad, no es la conciencia satisfecha, sino la conciencia crítica, someter a examen todos los órdenes de la existencia humana, desmontar los mecanismos de las verdades ya establecidas. Esta crítica es desmesura y pasión: cambiar no de vida sino la vida, no de historia sino la historia, no de lenguaje sino el lenguaje. Pero tal radicalismo también se llama lucidez: tener conciencia de que todo postulado —incluida la crítica— está continuamente amenazado por la falsificación.
>
> **Guillermo Sucre** (1971)

Los poetas Ricardo Jaimes Freyre (1866-1933) y Jaime Saenz (1921-1986) deben ser valorados como los renovadores de un lenguaje que había llegado al límite de sus posibilidades creadoras. El uno respecto del romántico; el otro, del lenguaje modernista. En ese sentido cada uno cierra un tiempo literario para abrir otro.

Llama la atención las semejanzas que puede encontrarse en ambas obras, a pesar del tiempo que las separa. *Castalia bárbara* es publicada en 1899 y *El escalpelo* sale a la luz en 1955. El primero escribe poca literatura con relación a la abundancia del segundo, pero escribe la historia del Tucumán colonial.

El lugar de la escritura

Tanto Jaimes Freyre como Saenz desplazan el lugar de la escritura hacia una interioridad. Este gesto es consciente. También en *El Loco*

[7] Fernando Medina Ferrada nos facilitó el manuscrito de esta novela después de la entrevista sostenida con él en Caracas, en agosto de 1999. Ver el séptimo número de la revista *Ciencia y cultura* (2000) de la Universidad Católica Boliviana, donde se publica un fragmento de esta novela, y también el noveno número de la misma (2001), donde se lee la entrevista mencionada y también un trabajo de Marcos Sainz sobre esta obra.

de Borda el personaje busca un espacio alejado de "la escena social". Saenz llama el lugar elegido "la morada del deseo" y su marginalización volcada al trabajo consiste en cerrar las puertas al día y vivir de noche, en su casa. En Jaimes Freyre este lugar se construye sobre la base de una analogía con la interioridad de los caballeros andantes:

> Y su mundo interior era más grande, más espléndido, más luminoso que el mundo que los rodeaba; y era su espíritu el que embrazaba la adarga, el que enristraba la lanza y el que acometía a la falanje malhechora que esparce la injusticia y el dolor sobre la tierra (1906: 382).

Y, en contra de lo que podía pensarse de un modernista clásico, Jaimes Freyre elige la provincia para vivir: alejado de las "civilizaciones angustiadas y apresuradas", se marcha a Tucumán[8] (Darío denominaba cosmópolis a Buenos Aires y la ciudad era imaginada como el lugar para ser profundamente moderno, tal como lo exigía Rimbaud). Esta elección del margen, del "rincón", no sólo manifiesta el rechazo a la época que les había tocado vivir, sino que se realiza como una especie de elevación sobre ese presente convulso que les permitía hacerse de una palabra propia. Esta marginalidad que crea, sin dudas, un lugar íntimo no debe ser comprendida como una evasión de su presente, sino como un espacio desde el cual podían, protegidos, confrontar, interrogar, escribir su tiempo a través de un lúcido ejercicio crítico exaltado por la pasión de la palabra.

No es esta la única similitud entre ambos poetas. Los une también la certeza de la necesidad de vivir próximos a la muerte, de confrontarla, de hacer de aquella contigüidad con el pavoroso arcano el ámbito de lo abismal. Esto es lo que tal vez justifica la fundación de aquel centro íntimo, como un espacio guardado de toda violencia que no sea la que implica el viaje imaginario. Pero también entraña ganar soberanía sobre ella. Gobierno que los libera de su horror.

Para Platón, según Maurice Blanchot,

> la muerte sólo es nombrada como necesidad de matar a quienes, después de liberarse, después de tener acceso a la luz, regresan y revelan, desarreglando el orden, turbando la quietud del refugio, así desamparando. La muerte es el acto de matar. Y el filósofo es aquel que padece la violencia suprema, pero también acude a ella, porque la verdad que lleva en sí y pregona mediante el regreso es una forma de violencia (1987: 37).

[8] Para este tópico, como para muchos menos elaborados en esta parte, ver "El hospitalario" del Capítulo Cuatro del Tomo II.

Ahora bien, esta inclinación a ser "filósofos", a participar en la muerte, a morir y regresar y pregonarla siendo, a esa altura, soberano sobre ella, no deja en Ricardo Jaimes Freyre y Jaime Saenz de implicar una serie de consideraciones originadas en el hecho de que ambos sean precisamente creadores de un nuevo lenguaje. Y es por esta razón, y no por otra, que ambos comparten los extremos exteriores del *Arco de la modernidad*, a pesar de que en el interior del *Arco* confluyen obras que no necesariamente son modernas.

Lo que deseamos significar es que, a partir de ellos, el lenguaje literario opta por una autonomía singular respecto al referente. No se trata, naturalmente, sólo de un cambio de vocabulario, se trata sobre todo de la invención de una forma que puede decir cosas que no habían sido escritas o pensadas o, a la inversa, pensamientos que encuentran la manera de decirse, pues toda forma artística tiene un límite que incorpora también una frontera al pensamiento que lo contiene, por lo mismo, expresable en ese molde. El que ambos hayan sido fundadores de un lenguaje no es tan asombroso. Sorprendente es que en ambas obras exista una coincidencia tan evidente respecto del hacer y pensar poético que confluye en un mismo tópico: la muerte. La vivencia de este arcano tiene un movimiento doble: por una parte, pareciera que cuando la muerte es una presencia tan intensa y reiterada en una obra está en concordancia con un tiempo/pensamiento/forma que ha llegado a su límite y que va a dar cuenta de ese doble movimiento que se puede explicitar como muerte/regeneración.

No se trata solamente del manejo de un tema, pues podría proponerse, por ejemplo, a José Eduardo Guerra en la lista. Sin embargo, nos parece que Guerra no logra la soberanía necesaria sobre la muerte como para poder volcarse hacia la regeneración. Su libro de poemas *Estancias* (1969) no logra esa voluntad necesaria para proponer como experiencia el dominio de la muerte. Paralelamente, su novela *El Alto de las Ánimas* trata de la disolución definitiva de la voluntad de Bermúdez, el protagonista, incapaz de crearse un ámbito no cuestionado en la ciudad, corroído por la imposibilidad de transformar y/o transformarse. Al tomar, finalmente, la decisión de irse al campo, su presencia se diluye en la novela en el Alto de las Ánimas, supuestamente en una hacienda, sin más continuidad. También el título resulta sugestivo de esta disolución. Su novela, no logra, por eso mismo, fundar ningún lenguaje y se queda en el tema. En realidad no logra

gobierno y, por lo mismo, no realiza el salto hacia lo regenerativo, pues este movimiento necesariamente tiene su contraparte en una dinámica interior: se trata de un viaje que se realiza en la conciencia imaginante. Ese viaje tiene la validez de lo real.

En Saenz la acumulación de muerte se realiza escrituralmente —todo es escritura— a través de una singular manera de conjuncionar la actividad poética con la filosofía. Su obra poética se eleva al rango de una propuesta filosófica singularmente unida a la existencia y en la que el lenguaje deja su calidad representativa para ser capaz de adecuarse a la "verdad" y revelar de esta manera la complejidad de la experiencia de vida como experiencia del "morir". El lenguaje en el autor de *Recorrer esta distancia* (1973) se hace intransitivo, es decir, no representa una verdad sino la expresa. Esto hace que estrictamente ya no sea posible extraer del poema un contenido. Esta nueva forma le permite evitar, en primera instancia, las formas establecidas —sobre todo aquellas que giraban alrededor del modernismo— y, en segunda instancia, superar los modos estériles e ilusorios de una experiencia cotidiana común, además de poner en obra principios más filosóficos que aseguran el propósito de expresar un abstracto tal como la "verdadera realidad" y optar por un invisible como la "verdadera vida" opuesta en el poeta al "vivir". Al elegir en este marco referencial una escritura orientada hacia la muerte, como la única experiencia auténtica e incambiable de la vida, se permite garantizar un objetivo que, a tiempo de escribir, construye precisamente la "verdadera vida" . Esta construcción espiritual del sujeto poético se elabora sobre la base de múltiples negaciones existenciales: decir no al encanto, renunciar al atractivo que pueda ejercer la esperanza, resistir a toda seducción que pueda orientar hacia otra forma de vida. Héroe de la voluntad, debe "decir adiós" para entregarse a la práctica de la verdad del propio ser que significa "dejar decirse". En una palabra, convertir la existencia histórica en una ejecución literal de un "ser para la muerte".

Esta construcción poética tan próxima a la reflexión filosófica muestra su adscripción a un proceso alquimista, pues el plomo de un lenguaje que se quiere representación, por lo mismo simulación, se transfigura al dejar obrar la verdad del ser/estar, y se dota del oro del sentido al mostrar su capacidad de dar cuenta de lo invisible: la verdadera vida. Esta regeneración permite al lenguaje poético surgir de las cenizas en las que estaba sumido por un modernismo

ya extemporáneo a esas alturas —segunda mitad del siglo XX— y un nacionalismo que enjaulaba las formas en la denuncia social. En esa perspectiva, la obra de Jaime Saenz —y no sólo la poética, como veremos más adelante— se inscribe en una acción estéticamente liberadora.

En Jaimes Freyre, el movimiento muerte / regeneración cristaliza en la instauración de un lenguaje al que se pueden agregar todas las virtudes del modernismo, pero su aporte en la perspectiva buscada es doble. En primera instancia, la incorporación de un pensamiento que propone la recuperación de la alteridad en la historia: producción de un lenguaje que incorpora formalmente otras voces que se revelan como lo otro —la muerte, el subconsciente, lo visionario—, como el otro —los caídos en el olvidadero—, como la alteridad —el que es diferente—. En Jaimes Freyre el lenguaje quiebra la univocidad deseada de la historia incorporando en el discurso una pluralidad de voces. Los poemas se construyen sobre la base de una estructura sintética que permite proponer la pluralidad discursiva. Y, en segunda instancia, la posibilidad de cambiar la vida a partir del lenguaje —"Toda visión . . . es realidad dormida"—, revelando que la así llamada realidad no es sino una construcción creada por una cultura, adelantándose, de alguna manera y en mucho, a las certezas de Lyotard:

> La realidad no es aquello que "se da" a este o aquel sujeto; la realidad es un estado del referente (aquello de que se habla) que resulta de efectuar procedimientos de establecerla definidos por un protocolo unánimente aceptado y de la posibilidad que cualquiera tiene de recomenzar esa realización tantas veces como lo desee (1983:16).

Naturalmente no se trata solamente de un cambio en las formas de las que Jaimes Freyre fue "el renovador más audaz", como lo calificó Rodó. Se trata en el autor de *Los sueños son vida* (1917), como en Saenz, de una nueva actitud frente al mundo y al lenguaje. Actitud que no va, a contramano de lo que pudiera pensarse, a evadir ese meollo cultural boliviano descrito en el anterior capítulo. Al contrario, en ambas obras existe una clara toma de posición respecto de la diversidad cultural que habita a Bolivia. De diferentes maneras, por cierto, pues se trata de tiempos distintos.

Ambos lenguajes son, en su obrar, poéticas críticas y trazan un espacio en el que se han perdido las certidumbres sobre las representaciones de la realidad. Ni uno ni el otro creen en el progreso. En Jaimes

Freyre se derrumba, por una labor sistemática de deconstrucción de los valores, el bastión de la religión católica. En Saenz, la accesibilidad a una verdad universal, cualquiera que sea ésta, se revela como imposible. En esa perspectiva se pierde la confianza en la capacidad del lenguaje de traducir un mundo congruente. Con ello no se afirma solamente con amplitud la autonomía del lenguaje, sino se confirma que la percepción de lo real "es estremecida por vertientes de la negatividad".

Es necesario aclarar, sin embargo, que ambos poetas se diferencian por el gesto verbal. Si en Saenz el gesto se manifiesta como el de la fusión, de la identificación que tiene en el oxímoron su mayor figura, en Jaimes Freyre el esfuerzo verbal se inclina más bien a la diferenciación y distinción, a la separación. Si en Saenz la escritura se elabora de manera denotativa, privilegiando la reunión de contrarios —"Yo soy tú y tú eres yo", "Vida y muerte son una y misma cosa"—, en Jaimes Freyre es connotativa y se abre a la analogía, al símbolo y a la sugestión.

1. El pie izquierdo: crítica a la historia

1.1. Las ruinas

Es un hecho que la obra de Ricardo Jaimes Freyre fue insuficientemente leída por sus comentaristas, quienes inciden repetitivamente en la valoración de los mismos mecanismos formales adscritos al modernismo. Olvidan por completo no sólo su pensamiento poético, sino también los contenidos que proyectaban esas transformaciones formales que proponen sus textos y que son, precisamente, los que definen su modernidad respecto de otros poetas de la época. El vaciamiento de los sentidos cristianos que entrañan sus poemas ha sido ignorado tanto como la independización del lenguaje de un referente adscrito a la realidad. Este énfasis puesto en el lenguaje se plantea finalmente como el poder de transformación del mundo.

Tal vez una de las razones por las que se crea este cerco de incomprensión de la obra de Jaimes Freyre pueda apoyarse en la consideración de que el poeta no fue propiamente un contemporáneo de su época, sino de una posterior, de la nuestra. Su entorno social difícilmente podía comprender una visión distanciada del discurso dado —religiosamente unívoco, a pesar de medidas tales como la

libertad de cultos, el matrimonio civil como único reconocido por el estado, las escuelas en el campo, la educación laica, y probablemente otras. Estas medidas fueron letra muerta, pues, en la gran mayoría de autores, se continuaba pensando el mundo sin resquebrajaduras, aunque socialmente doliente y con puertas apenas abiertas para propiciar un salto a la modernidad.

A este argumento se puede añadir otro, el de la poética modernista, que escribía en un lenguaje transfigurado, como subraya Angel Rama (1985). En los modernistas no se trataba de un lenguaje "desnudo" desplazado de inmediato de la realidad. Los modernistas incidían más bien en una traducción de la experiencia a un código poético en el que los textos perdían su efecto de "realidad desnuda", pero ganaban, a su vez, un horizonte poético transportado generalmente a dimensiones legendarias. Lo que impedía ver más allá del lenguaje. Pero también es Rama el que subraya la transposición de temas contemporáneos a espacios de leyenda, como una necesidad inherente a las formas modernistas, como habíamos dicho en páginas anteriores. Y en esa perspectiva debe leerse la obra de Jaimes Freyre: una poética que no evade su entorno al acudir a otros espacios históricos. Al contrario; al hacerlo, en la gran mayoría de los poemas —*Castalia bárbara*, "Alma helénica", "¡Dios sea loado!", por nombrar algunos—, este viaje está sujeto a un propósito que conviene a un conocimiento estrechamente ligado a su tiempo. Es así que una lectura de su obra debe valorar el lugar y tiempo elegidos para la puesta en escena del relato o del poema como una manera ejemplar para resaltar sentidos que cuestionan el presente del autor.

En el poema *Alma helénica*[9], por ejemplo, Jaimes Freyre escenifica en varios fragmentos, precisamente, la imposibilidad de pensarse en Grecia. El poema "narra" la historia de un deseo de evasión frustrado, que problematiza el "medio" en el que actúa la razón creativa, generando una incertidumbre sobre la constitución y el devenir literarios. El deseo es la búsqueda de una identidad helénica que hubiese podido ser apta a la voz poética. Una vez fracasada la fabulación, se revela el hilo entre pasado y presente como una manera de ocurrir

[9] Otra vez remitimos, para mayor detalle sobre este análisis, al ensayo "El hospitalario" del Capítulo Cuatro del Tomo II.

los escombros. El presente se revela de esta manera como un paisaje cultural en ruinas:

> Después, mis pasos fueron entre ruinas y escombros,
> y se pobló mi espíritu de terrores extraños…
> Cayeron dos mil años
> sobre mis hombros. (1957: 86).

Y es sobre parecidas ruinas que se construye el poema *Castalia bárbara*. Una lectura de las imágenes que elabora el poema descubre en los textos una acumulación de restos que proponen, no precisamente una descripción del mundo germánico, sino la aniquilación de aquella armonía que implica toda concepción cultural del mundo; la demolición de la razón que hacía posible una vida conciliada entre hombres y dioses, y que se ha destruido. La destrucción cristiana de la cultura nórdica, que señala Jaimes Freyre en el poema *Castalia*, no involucra en realidad sino de manera ejemplar a la cultura germana, pues la reflexión se apoya en una meditación poética sobre los poderes de devastación ejercida por los cristianos. Esa reflexión se quiere presente. La intención crítica, en el poema, se traduce no sólo en la frecuencia del tema de la muerte sobre otros, sino en la ausencia de narración, sea ella cual fuere. Los poemas que construyen *Castalia* son incidencias, instancias, fragmentos. El mundo germánico en el poema está elaborado ciertamente sobre ruinas; así, la espada, símbolo del poder guerrero, figura constantemente abandonada, deteriorada. *Castalia* no quiere estrictamente reestructurar la antigüedad nórdica sino construir las grandes actitudes humanas contraponiéndolas con las nefastas. El mundo descrito está, a pesar del aliento poético, bajo una mirada presente y como tal es representado como una visión de mundo acabada. Tomemos la imaginería sobre el arma, este símbolo por excelencia de aquella época heroica:

> La rota, sangrienta espada del soldado,
> cuando el Corcel luminoso con su roja crin la baña,
> cubierta de polvo yace, como un ídolo humillado,
> como un viejo Dios, hundido en la montaña (25).

> Reflejaron en la espada [las auroras]
> simbólica,
> que a la sombra de una encina
> yacía, olvidada y polvorosa (23).

> Envuelta en sangre y polvo la jabalina,

en el tronco clavada de añosa encina,
a los vientos que pasan cede y se inclina,
envuelta en sangre y polvo la jabalina (18).

Si la espada hace posible la ofensa y la defensa, si la espada se asocia a la imagen del luchador en contra del enemigo, ¿qué se hace si ella ya no obra? En el poema, los poderes antagónicos que se enfrentan son divinos y comprometen un imaginario cultural. La confrontación se realiza entre Thor y el dios silencioso. El triunfo del cristianismo no es celebrado en el poema. Todo lo contrario: la concepción cristiana introduce la represión, el silencio, el terror y el tiempo.

1.2. El vaciamiento de sentidos

La obra de Jaimes Freyre pone en tela de juicio los principios de la representación cristiana en lo que se refiere a lo que es distinto. Su crítica a la historia pone en escena la tensión entre lo Mismo y lo Otro, desde varias perspectivas: en lo que se refiere a la invasión y destrucción de otras culturas que eran diferentes a la occidental cristiana —*Castalia bárbara*—; a la caída al olvidadero del otro distinto —"Zaghi, mendigo", "La verdad eterna"—; y, finalmente, a lo otro, entendiendo por ello la ignorancia de otras realidades, como la del subconsciente —"Dios sea Loado"—, la visionaria —"Sombra" — y la de la muerte. El cuestionar la historia se orienta en Jaimes Freyre a no subordinarse a la representación del dominio cristiano.

En *Castalia bárbara* la intención de Jaimes Freyre se ha concentrado en la oposición de las tradiciones germanas frente al mundo cristiano, sobre todo, respecto de la concepción de la muerte. En aquéllas, el poeta valora la armonía entre dioses y hombres, como una relación metafísica conciliada. Ambos se comunican y han resuelto de esta manera el abismo de la muerte. En tanto que la invasión y posterior triunfo de aquel "dios de los brazos abiertos" conlleva una acción violenta que acalla y calla:

Cuando la hija de Nhor espoleaba su negro caballo,
le vio erguirse, de pronto, a la sombra de un añoso fresno.
Y sintió que se helaba su sangre

ante el Dios silencioso que tiene los brazos abiertos (29).

Jaimes Freyre narra el miedo. La irrupción sigilosa en el bosque del dios que tiene los brazos abiertos. El silencio que queda en el silencio:

> Ya en la selva sagrada no se oyen las viejas salmodias,
> ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos;
> agonizan los Dioses que pueblan la selva sagrada,
> y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos (30).

Es decir, el nuevo dios no sólo que ha despojado de voz y canto a la "otra" cultura, sino que, además, es silencioso y mudo y parece esperar. De esta manera somete a lo diferente, a lo que no es idéntico a sí mismo, a un doble silencio: el de la represión y el de la desolación. Con la mudez de este dios queda flotando la imagen de los brazos abiertos en el aire, pues ya no remite a una amorosa acogida sino al símbolo de la cruz. De este modo —y otros poemas lo confirman— se introduce en aquella armonía metafísica un quiebre de sus sentidos, y, resurge, entonces, en la conciencia del hombre, con todo el horror imaginable, su condición mortal.

El cuestionamiento que hace el autor de *Castalia bárbara* de la invasión y destrucción de las culturas ajenas al cristianismo involucra por extensión a todas las culturas que han sufrido el mismo destino. Esto implica, para su tiempo, una puesta en escena de las relaciones entre la cultura andina y, digamos, la criolla cristiana que, gobernante, extermina todo el sistema de valores ajeno apoyado en la "verdad" católica.

Tomar conciencia de esta distancia crítica ejercida por Jaimes Freyre proponía a los lectores cuestionar los presupuestos de un modo de realidad establecida y, en consecuencia, abordar un cambio social radical, al que naturalmente nadie estaba dispuesto. ¿No sería esta la razón fundamental de la omisión de este planteamiento en la lectura? No deja de ser sorprendente que una proyección inflexible, hierática de alguna manera, como la de Arguedas o la de Tamayo, por muy sensibles que fueran al tema social, hayan sido las que se tomaron en cuenta y se siguen considerando para tratar las diferencias culturales, a pesar de que planteaban nada más que una mejora de las relaciones sociales entre lo andino y lo occidental, y no el respeto a una versión distinta del mundo.

El pensamiento de Jaimes Freyre nacía de una actitud descolonizada. El modernismo fue precisamente la carta de triunfo en el campo del arte sobre España y, en esa medida, se trataba de pensar el mundo sin el peso de esa presencia. Desde la obra del poeta se pro-

yectaba, entonces, una necesidad de cambiar la historia, una renuncia a las "injusticias y errores", como llama en *Las víctimas* los desatinos y excesos de la bandera católica durante su larga historia.

El vaciamiento de los sentidos cristianos se intensifica en su segundo libro, *Los sueños son vida,* en el que la crítica ejercida no se queda en lo descriptivo, como en *Castalia*, sino que se involucra formalmente en el poema, cuyo discurso único se pluraliza, dando lugar a varias voces. En estos poemas son el otro y lo otro los que se convierten en generadores de los textos poéticos. A pesar de la longitud de los poemas, vale la pena reproducirlos porque son los menos leídos de Jaimes Freyre. Las casas editoriales, haciendo caso a los comentaristas, publican tan sólo el primer libro del poeta, considerado por muchos el mejor. Sin embargo, y a pesar de que este segundo libro es ciertamente más irregular, contiene soberbios poemas. En ellos se desdobla la palabra unívoca, resquebrajando el discurso por la intromisión de otra lectura de la "realidades cristianas", que abre, sin decirlo, un espacio contrario a lo que se dice. Se trata del ejercicio de una visión irónica, característica fundamental de lo que llamamos la modernidad. Esta mirada, como comenta Víctor Bravo, actúa como una estrategia retórica que se practica en favor de la deconstrucción de la ceguera que se instala alrededor de toda forma de dominio en lo cotidiano:

> Si lo real es una construcción siempre es posible percibirlo desde la negatividad, y desde esta perspectiva se coloca el pensamiento irónico. La asunción de lo real como dado, como lo que debe ser asumido, identificado como lo verdadero, es exigencia fundamental de todo orden y es, como decíamos el norte del sentido común, propenso al reconocimiento de lo presupuesto. Desde esta perspectiva, subrayémoslo, la cotidianidad con sus hábitos y horarios, con sus rituales y costumbres, es un vivir en la ceguera (lo que hemos llamado el ciego existir de lo cotidiano), y la ironía es una lucha contra esa ceguera, una forma de visión, el develamiento de otras vertientes de lo real, acaso abismales, acaso contradictorias, pero siempre cercanas al estremecimiento de lo bello o de lo siniestro. En el corazón de la ironía se encuentra la experiencia de la alteridad: la floración de las formas de la exterioridad silenciadas o negadas por el orden de lo real (1996: 89-90).

En el poema de *Los sueños son vida*, que reproducimos a continuación, tanto el monólogo del monje como el del verdugo, señalan un decir que dice otra cosa de lo que se dice, marcando el lugar del quiebre de la representación cristiana. Así, toda "verdad", *mutatis mutandis*, se abisma para el lector en las simas de la incertidumbre

—ese tránsito entre lo real y lo irreal, entre lo objetivo y lo subjetivo que es la incertidumbre (Bravo 1996)—:

> "La verdad eterna" [fragmento]
>
> Y habló el Error:— Escucha
> la historia del suplicio de una hermosa hechicera:
> —Señor —dijo el verdugo— yo vi sus blancas manos
> retorcerse y crisparse sobre mis puños, y eran
> un haz de blancas víboras aquellas manos blancas
> que mordían mis puños como víboras negras.
>
> Temblaban sus dos senos como dos grandes flores
> y sus piernas crujían como dos ramas secas…
> cuando sintió en sus hombros el roce de mi barba
> cayó como si un hacha le hendiera la cabeza.
> Entonces vi sus ojos fríos como puñales,
> claváronse en mis ojos sus miradas serenas
> como dos largos rayos de luna, y vi sus labios
> iluminar riendo su palidez de muerta.
>
> Se arrastró por el suelo como un gusano roto
> y sus crispados dedos se hundieron en la tierra;
> pero sus labios rojos reían… y reían
> sus ojos, bajo la áspera contracción de las cejas.
> Ajusté las dos cuñas al borceguí; los huesos
> de su pie rechinaron sordamente. Las cuerdas
> mordieron en la carne de sus brazos malditos
> y contrajo sus músculos como acosada fiera.
> Entonces vi sus labios y sus labios reían,
> y sus ojos estaban abiertos como estrellas…
> cayó sobre su boca mi puño, y en la sangre
> la risa de su boca parecía una mueca.
> Apliqué en sus espaldas el hierro enrojecido,
> chirrió el cuerpo y torcióse como una gran culebra,
> y estalló en convulsivos sollozos su garganta
> y el humo la ocultaba tras una nube densa.
> Y vi trás de la nube los ojos que reían
> burlonamente. Entonces aplasté las risueñas
> pupilas con dos golpes de mi talón… y entonces
> rieron locamente los labios de la ciega.
> Y puse el rojo hierro sobre su boca roja
> y pisoteé sus senos, su cuello y su cabeza…
> Por eso, Señor, visteis como un montón de carne
> el maldito y hermoso cuerpo de la hechicera… (1957: 125-127).

El poema cuestiona la representación de la realidad discursiva, la referencia a las torturas a las que somete cualquier poder establecido a aquel que piensa de otra manera. En la narración no hay más crimen

que el de conjurar las fuerzas del mundo por cuenta propia. La mujer es violentada por ser hechicera. Nombre que juega entre el hechizo erótico que provoca en el verdugo y la práctica de la brujería. Juntos arman el demonismo. No existe una referencia escritural en el poema sobre quién ejerce el poder de la tortura. Si bien podría pensarse en la Inquisición, el fragmento en sí no lo legitima. Sobre la base de esta ausencia se puede inferir que Jaimes Freyre proponía una generalización, porque todo poder instaura el castigo a los que no se asimilan a lo creado sin intervención de la voluntad humana, a sus normas, a sus "verdades absolutas".

El discurso en boca del verdugo es el único pronunciado. Sin embargo, se trata de un discurso de dos, hasta de tres voces. Mientras el verdugo monologa se va fundando otro escenario, el del fantasma, el del inconsciente. La confesión del verdugo carga el discurso de pecado. De esta manera la palabra dirigida al otro introduce un discurso subliminal que abre otros discursos. Con ello se quiebra toda univocidad del lenguaje, y éste discurre de un modo plural.

Sobre este extraño escenario intervienen las otras voces instaurando un juego trivalente: la de la narración que da cuenta de la acción y la violencia; la del deseo, de la culpa y de la represión sexual; la callada voz del torturado y hermoso cuerpo de la víctima. La primera discurre d/enunciando la represión sexual, el demonismo de un cuerpo, la lógica del pecado. Letra del inconsciente, produce el texto de la pasión ignorada y desconocida en su violencia y furor y se enraíza en el segundo discurso: el de la culpa que elabora el deseo de borrar cualquier signo que pueda interrogarlo sexualmente, como si se tratara de un desdoblamiento del acto mismo del sacrificio. El verdugo inmola el deseo. Finalmente, el cuerpo vejado de la víctima dialoga con el verdugo hechizado por la belleza que resiente demoniaca. El silencio de la hechicera se intensifica hasta el pavor por un dolor que nunca se expresa con palabras.

El fragmento denuncia el fanatismo pasional de una verdad a rajatabla. El juego ambivalente entre dos lenguajes, entre dos cuerpos, y uno de ellos, el torturado sistemáticamente, a pesar del silencio impuesto por el martirio, y sin embargo pleno en su poder erótico, en su abundancia, habla. Es su belleza la que hace posible lo demoniaco. El cuerpo hermoso de la hechicera sigue dialogando con el verdugo,

hechizado por el elan erótico, que es suyo y que lo resiente culpable.

La conciencia crítica denuncia el encubrimiento del "uno mismo" y la intolerancia a todo lo que puede ser considerado como una amenaza a ese uno; la irrupción del inconsciente que propone la razón de una fuerza invisible que determina las pasiones humanas, ignorada y desconocida en su furor, aunque intuida por algunos hombres excepcionales a lo largo de la historia. La irrupción del inconsciente en la literatura interpela la representación de un lenguaje unívoco de lo real, denunciando "el error y la injusticia", cuestionando la represión, la mentira, la máscara de un demonismo que actúa más bien del lado de los represores.

La crítica ejercida por Jaimes Freyre a los poderes instituidos y el descubrimiento de las víctimas anónimas, siempre ignoradas por la letra, constituyen una importante denuncia para su época. Pero son la estructuración del texto y el quiebre del lenguaje en la ironía que pluraliza los sentidos, el mayor aporte, ya que esta fragmentación de voces en el discurso poético divide a su vez las representaciones de lo real, pues el rebalse de lo subconsciente destruye sistemáticamente la lógica del discurso.

Ahora bien, la intención de dotar de una segunda vida a "la muchedumbre gimiente de las cosas ignoradas", a la que pertenece el poema citado, se articula en Jaimes Freyre al ejercicio de una apasionada crítica de la historia. El discurso de ésta queda resquebrajado en los fundamentos de su narración única y pensada "verdadera", y cuestionada en su elección de los héroes seleccionados para sobrevivir en la memoria de la humanidad. Pues su denuncia también se enlaza al origen de la escritura, que pretendía ser memoria en contra del olvido, asentándose sobre el deseo de otorgar, precisamente, una segunda vida a los héroes. Ingresar en la escritura es una manera de no morir, pues propone vivir en el recuerdo. También Hamlet pedirá a Horacio contar su historia para no morir del todo. Según Blanchot (1996: 317), se censuró muchas veces a Homero por la gloria que le dio a Ulises, hombre de astucia pero no de hazaña. Pero ello era desconocer la grandeza de Ulises. Como fuera, pasar de héroe de lo oral a héroe de lo escrito fue merecer, precisamente, esta segunda vida.

No permitir el olvido, recordar a verdugo y víctima, a mendigos

y a esa caravana de miserables que atraviesan la historia, desborda el cerco mismo de esta nada que quiere imponerse, en contra de la épica homérica. Pues otorgar una segunda vida a esos excluidos, a los que no pueden entrar en la olla de la unívoca historia, al ejército de los verosímiles, a los que lograban hacer del mundo la representación de lo Mismo, era recuperar al otro, la alteridad. Y con ello, como en *Castalia bárbara*, cristalizar una mirada diferente, una otra manera de vivir la muerte de aquel que no es igual ni semejante al paradigma que los poderes proponen.

1.3. El olvidadero

La obra de Jaimes Freyre está pensada en contra del olvido. "Yo he buscado el fondo obscuro de la noche del olvido", escribe en un poema, como una acción que intenta restituir el lugar a los proscritos de la historia, dándoles la oportunidad de figurar al ofrecerles "una segunda vida" en la literatura.

El olvido, el olvidadero, como preferimos llamarlo en este caso, como una especie de basurero o botadero de aquello que no se quiere recordar, es la nada en la que naufragan los seres que la historia ha negado por ser distintos. Un espacio cercado, un mar en que vaga un deseo de vida. Las aguas sombrías, el sueño del cual hay que despertar. El olvido en la memoria como algo que se oculta, pero que siempre está ahí. Al olvidadero caen los excluidos, el mendigo, los locos, los leprosos, como para mantener lejos aquello que es lo otro. Aquello que niega o cuestiona lo Mismo. Aquello, finalmente, que carga con la enfermedad de la sociedad instituyéndose en seres diferentes. ¿Recluir a los poetas al olvidadero?

De manera explícita se traduce esta solidaridad con los olvidados en la primera parte de una narración poco conocida en la que Jaimes Freyre insiste en recuperar de "esa muchedumbre gimiente de cosas ignoradas" una historia: la de "Zaghi, mendigo" (1975). El relato, publicado por primera vez en el número 17 de la revista *Letras y ciencias sociales* de Tucumán, en 1904, se define como un cuento chino[10]:

> Ni Marco, hijo de Nicolo Polo, cronista y cortesano, ni fray Guillermo de Rubruquis, ni el santo Oderico de Podernone consignan la historia del mendigo Zaghi, del khanato de Tain-fú. Y como esta historia no es indigna de figurar en los fastos, voy a narrarla yo a fin de que no se pierda en la muchedumbre

> gimiente de las cosas ignoradas, que persiguen a todos los seres humanos para que les den la segunda vida, que es la vida del recuerdo, ofreciéndose a ellos como invenciones de su propia fantasía con el propósito de estimular su orgullo.
>
> Pero yo sé que es ésta una historia verdadera, y que el espíritu del mendigo Zaghi me acosa día y noche para que lo arranque del olvido, que es lo mismo que arrancarlo de la nada, en el cual ha yacido durante más de setecientos años (1975: 26).

Se ha demostrado ampliamente durante los últimos 50 años del siglo XX que para encubrir toda posible alteridad el discurso de la historia margina a aquellos seres que son o piensan de manera diferente. Ese es precisamente el fondo rector de esta narración. Hay que subrayar que el relato fue publicado en 1904, es decir, con bastante anterioridad a la puesta en escena de esta reflexión. Y ese hecho es extraordinario, pues, adecuadamente leído, tal vez hubiera cambiado la historia de nuestra literatura junto con muchas otras historias…

En la narración de "Zaghi", este ser "feo y contrahecho", busca nada menos que la felicidad. Jaimes Freyre lo describe como una

> figura gibosa, envuelta en hojas y en harapos, tenía un aspecto horrible. Los musulmanes de la caravana tartamudearon: ¡Alá! ¡Alá!; los cristianos trazaron la señal de la cruz; los demás hicieron esfuerzos por recordar sus conjuros contra los malos espíritus. Sólo la princesa que iba en la litera, exclamó poniéndose de pie y tendiendo hacia el monstruo su fina mano, llena de sortijas: —Es un hombre! —¿Un hombre? pensaron todos; entonces se le puede hacer morir… ¿Por qué no? El sapo y la araña no hacen mal, pero se les mata aplastándolos, porque son feos (28).

Zaghi, ese ser otro, monstruoso (paradigma de Gregorio Samsa y también de Elephant man) —reconocido tan sólo por la princesa como ser humano, y de un modo fantástico por el narrador, al que el espíritu del giboso acosa día y noche—, queda fijado en la paradoja de la bestia y el hombre, más hombre que bestia, al no cejar, durante toda la narración, de intentar cumplir con la insólita voluntad del padre, que haciendo caso omiso del mundo y de la condición "monstruosa" del hijo le dice: "es preciso ser feliz", "es preciso que seas feliz", "es necesario apresurarse a ser feliz"..., convirtiendo ese deseo en absurdo y abismando al hijo en el sinsentido. Para realizar el deseo del padre,

[10] Llama la atención la manera "borgiana" de introducir al lector en el texto, anunciando el porqué de la elección de la historia y proponiendo con ello el misterio de su desconocimiento y valía.

Zaghi termina por degradarse a través del robo y la mentira, cayendo en la abyección de sí mismo. Esta representación equívoca, el llamado a la felicidad del giboso y su caída en la abyección, cuestionan la verdad y lo real en la reflexión sobre la naturaleza humana, sobre la paradójica afirmación del ser en la negatividad que surge del mundo, pero también del interior de sí mismo. Con ello se afirma la imposibilidad de la felicidad humana.

Un espacio muy diferente al que proyecta Darío se abre a la mirada. Una zona que rompe la lujosa quietud de princesas y reyes. Ya el monje visionario en "¡Dios sea loado!", al que retornaremos en el siguiente subtítulo, y el discurso del verdugo en *Las Víctimas*, son puerta a un lenguaje que goza de la descripción de lo agónico, de aquello que no se quiere ver, de aquello acerca de lo que nada se quiere saber, de lo otro que se vive como una amenaza. Esta "transgresión" se orienta hacia la indagatoria de los campos habitados por la miseria humana. Es lo encubierto por la historia lo que pasa a ser objeto de la poesía o de la prosa.

Vale la pena comentar lo sorprendente que resulta —y en ello creemos encontrar, sino un justificativo, por lo menos una explicación a la lectura superficial de los comentaristas del poeta— la manera en que discurre el lenguaje en los textos, sobre todo poéticos, sin producir una sensación de desagrado ante la acción horrorosa que se va diseñando ante los ojos. Una lectura atenta de los acontecimientos relatados en estos textos puede llevar a las lágrimas; una lectura superficial, al goce en el ritmo de la narración. Sucede, en el último caso, un poco de lo que ha pasado con Borges y su lectura del poema "Siempre", que tanto daño ha ocasionado a Jaimes Freyre, reduciéndolo a un simple formalista. Borges solía citar con frecuencia dicho poema como el ejemplo de un texto que no dice nada, que es puro ritmo, ignorando consciente o inconscientemente que el poema en cuestión forma parte de un libro. "Pura música", solía decir… Y no es cierto. Pero muchos comentaristas actuales, cercado Jaimes Freyre en semejante tontería, repiten la historia de Borges, obvian la lectura y el boliviano desaparece de antologías y reflexiones críticas sobre el modernismo y la modernidad. Siendo que la lucidez con que encara el autor de *Castalia bárbara* ese presente suyo en estado de "caída", sin hacer concesiones formales ni críticas, es extraordinaria.

No es poco poder descubrir a estas alturas, un siglo después, la increíble modernidad con la que enfrentaba Jaimes Freyre el problema de la alteridad, muy lejos de propuestas como, por ejemplo, la de Alcides Arguedas, quien reclama, por aquella misma época, el no haberse tomado en cuenta la variable de razas en un censo demográfico realizado en Bolivia. En esa perspectiva, un pensamiento que recupera la historia de los marginados, de aquellos que no ingresaban en ese cuerpo que se consideraba único y absoluto, debe ser ponderado en toda la dimensión de su horizonte crítico.

La tarea poética de Jaimes Freyre des-cubre lo en-cubierto por el velo del olvido. Lo encubierto por la historia. Y no es sólo este Zaghi, mendigo, el que será evocado por el acoso; son varios otros náufragos que gimen en la nada. Toda la doliente caravana que se nombra en el poema "El clamor". Ahí los seres del fango, los del tugurio, pero también los seres torturados, los diferentes por religión y fe. Todo el libro *Las víctimas* tiene esa intención de recuperación del olvido. Proteger del olvido a los seres nunca nombrados, a los expulsados, por una razón que no es sino parte de una sinrazón absoluta. Para Blanchot, todo poder instituido

> descubre, llama y consagra a los seres que deben excluirse. No se trata de una condena moral o de una simple separación práctica. El círculo sagrado encierra una verdad, pero extraña, peligrosa. La verdad extrema que amenaza a todo poder de ser verdadero. Esta verdad es la muerte cuya presencia viva es el leproso. Luego, cuando viene el tiempo de la locura, todavía es la muerte, pero más interior (1987: 37).

Y luego la muerte es religiosa, y luego es la política y luego…, siempre amenazando una verdad que se quiere ver instalada, poderosa y sin contradicciones. Sí, el otro en su distinción es una amenaza y debe ser por eso mismo negado como otro. Se trata de aquellas relaciones que oponen un sistema de pensamiento libre con el de las pasiones ejercidas por el poder.

1.4. La visión irónica

"La visión irónica es la visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna". Con esta afirmación, de la que nos hacemos cómplices, comienza el crítico venezolano Víctor Bravo su extraordinario análisis sobre las *Figuraciones del poder y la ironía*. Sin lugar a dudas, no existe instrumento más eficaz para descubrir lo encubierto, para

dar cuenta del sinsentido, que la ironía. Y prosigue el mismo autor:

> Superando la persistente ceguera del discurrir cotidiano que afirma las presuposiciones de lo real y de la verdad como los horizontes plenos del existir, la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el sinsentido lo que quiere brotar como lo indominable y el vértigo que siempre, por más que lo ignoremos, nos acosan (1996: 9).

La visión irónica, en todas sus formas, apunta al interior de ese aparente orden y armonía institucionalizada como verdad. Crea una paradoja, una brecha que deconstruye los sentidos al sobrepasar los límites impuestos por la lógica, la razón o la normalidad, haciendo posible al lector acceder a lo imposible del sinsentido. Así es que aquello asumido como una verdad inamovible, perdidas las ramas del tronco, se convierte en un simulacro.

Este mecanismo es el que Jaimes Freyre pone en obra en "¡Dios sea loado!". Se trata de poner en evidencia el mecanismo referencial del monje agónico creando dos planos. Un primer plano que funciona como texto paródico, y un segundo plano que funciona como trasfondo del texto parodiado. Sucede, entonces, que se degrada el discurso por la parodia poniendo en cuestión la jerarquía de lo instituido como verdad, creando una conciencia crítica obligada a reflexionar sobre la legitimidad del discurso cristiano católico. El texto paródico siempre es un texto reescrito de uno anterior que se ve desmontado por la ironía. Sin ese texto primero se perdería toda referencia que es su principio. Pero, veamos el poema:

> "¡Dios sea loado!"
>
> El último golpe de lanza fué para mí;
> después como liebres huyeron y yo caí
> con los brazos abiertos en cruz.
> Y la cruz de madera sagrada,
> del leño sagrado en que Cristo fué crucificado,
> se hundió bajo el golpe terrible en mi pecho.
> (La cruz que guardaba de noche mi lecho,
> de día mi pecho,
> desde que el Abad conquistó en Palestina,
> con rudos mandobles, la adorada reliquia divina).
> Y así fué que una lengua de fuego
> quemó mis entrañas,
> porque, gracias al cielo, la cruz conservaba una huella de sangre,
> un instante del largo tormento de Cristo,

de Nuestro Señor Jesucristo…

Al entrar la reliquia en mi pecho
una ola de sangre brotó de mi pecho deshecho,
y saltando de gozo mi herido
corazón, persiguió la reliquia en la ola de sangre,
y la halló, y extendido sobre ella
fué una nube teñida de rojo que cubre una estrella.
Por la gloria del Hijo en el santo madero clavado,
sufrí el inefable tormento del Crucificado,
de Nuestro Señor Jesucristo…

El demonio que vive en mi cuerpo (¡Dios salve mi alma!)
que se irrita si rezo (y yo rezo de noche y de día
pidiendo a la virgen sin mácula, a Santa María,
que lo vuelva a su hórrido puesto
en los negros abismos) mordía y rugía
y aferraba a mi cuello sus uñas.
Yo, de pronto, pensando en el gesto
que haría el Maligno
si tocaba la cruz venerable sus negras pezuñas,
sentí que la risa
retozaba por todo mi cuerpo;
y el Maligno, a mis propios oídos
cambiaba mi risa en profundos y largos gemidos.

A mi lado el hermano Macario
mascullaba sus últimos rezos,
y entregaba su alma a los ángeles
besando una cruz que trazó con su sangre en el suelo.

Después una música suave llegó a mis oídos,
una música suave y lejana y un canto lejano.
¿Qué coro cantó aquella noche
si el hermano Jacinto murió en la pelea
y fue mal herido el hermano Cipriano
que siempre la muerte provoca?

Más tarde arranqué de mi pecho la cruz y la puse en mi boca.
Porque vi que la turba precita
con figuras de cuervos llegaba volando y graznando.
Y ardía en sus ojos redondos la llama maldita.

Y vi a uno que siempre se esconde en mi celda,
y que hiere de noche mi seno
y deja en las llagas el negro veneno
con que riega el jardín del pecado.
Contra él hay un rezo y un signo. ¡Dios sea loado!

Y vi a otro que vive en el foso
que circunda y protege el convento,

donde espía a las almas que pasan
cuando el potro, la hoguera o la horca las libran del cuerpo.

Y vi a otro que acecha en las rejas
del confesionario,
para oir los lamentos y quejas
de los penitentes.
A ese solo el hermano Matías espanta;
es un cuervo que ríe y que llora, que gime y que canta.

Cuando al alba el Abad con los cuatro novicios
llegó al claro del bosque buscando mis pobres despojos,
ya la hueste maldita me había arrancado los ojos;
pero el alma está libre por siempre de sus maleficios.
¡Dios sea loado! (1957: 87-89).

El poema desarrolla un doble lenguaje en un afán de síntesis, en el que se contraponen el cuerpo y el espíritu, por decirlo de alguna manera. La historia fluye sobre esa dualidad que también podríamos denominar como lo dicho y lo no dicho que se hacen eco de los dos planos mencionados arriba, entendiendo que lo no dicho, naturalmente, también es un lenguaje.

El monje herido por una lanza cae con los brazos en cruz. La forma de la caída predice su *fatum*. La cruz de madera sagrada, "que guardaba su pecho de día, y de noche su lecho", se hunde en su pecho. En estos versos iniciales se pone en obra un doble propósito. Por una parte y fonéticamente hablando, la cacofonía buscada —impensable en Jaimes Freyre a no ser por una intención irónica— obedece precisamente a la intención de crear una brecha en el texto, que debe ser leída como un exceso irónico que ejerce el lenguaje sobre el propio lenguaje, con la finalidad de separar un primer plano del plano referencial de trasfondo: el discurso católico. Y, por otra parte, otro exceso a nivel semántico: el símbolo cristiano por excelencia, la cruz, es la encargada de herir mortalmente al monje.

Ahora bien, la herida y el dolor que origina la cruz en el cuerpo —dolor que, subyaciendo a todo el poema, no se menciona— conforma el lenguaje silenciado, reprimido. Es sobre ese no dicho que converge el primer plano mencionado: el paródico. Esa lengua de fuego, cuando hiere el pecho, es inmediatamente sustituida por el lenguaje dicho, que encubre con palabras el dolor en un relato religioso que transforma el sufrimiento en goce: "una ola de sangre brotó de mi pecho deshecho/ saltando de gozo mi herido corazón". Esta sustitución de la letra que

ignora el dolor del cuerpo se va constituyendo en la base estructural del poema y termina proponiendo la ambigüedad referencial necesaria para destruir paródicamente el discurso del segundo plano. La primera herida causada por la lanza, en analogía con aquella que hirió a Jesús, es desplazada en dos direcciones de sentido. Por una parte, como objeto que lo hiere y subjetivamente en su connotación religiosa cristiana. De esa manera la agonía es ocasionada por el símbolo. Lo hemos dicho: es la cruz, símbolo central de la representación del mundo cristiano, en este caso, la que le desangra el pecho, que a su vez no deja de connotar también el lugar del corazón, templo corporal divino.

El discurso simbólico legitima el sufrimiento no dicho. En ese sentido, el monje no ceja de ignorar el cuerpo en el lenguaje hablado. Pero con ello, en realidad, va denunciando la "máscara" del signo, pues, paralelamente, el mismo lenguaje hablado va delatando el orden retórico de su procedencia al dar cuenta de expresiones que recurren a la corrección de la fórmula religiosa, como la invocación de un conjuro que no funciona. De ese modo convoca, no al espíritu, sino a la letra muerta. En ningún momento del discurso la evocación sagrada concede consuelo. Tan sólo se trata de la memoria de un lenguaje aprendido. Así, al pronunciar sólo Cristo, se corrige inmediatamente después, "Nuestro Señor Jesucristo".

El mismo mecanismo acompaña la próxima secuencia, la aparición de los cuervos que han reconocido su presa y que son transformados por el lenguaje del monje en demonios. A ellos —"en sus ojos redondos la llama maldita"— se desplazan deseos y miedos conocidos. La lujuria, el terror provocado por la amenaza de las torturas de la Inquisición, los espías… Lo que se narra denuncia la represión sexual, que ignora el cuerpo, siempre aparentemente invisible en su dolor en el discurso, pero encarnizadamente presente. Ahí yace un cuerpo sufriente que no dice nada de sí mismo, pero habla. ¿Un cuerpo social histórico? Pero un cuerpo erótico que sustituye lo sensual por lo demoniaco. Según Benjamin el concepto de lo demoniaco surge ahí donde la modernidad aparece en conjunción con el catolicismo.

El relato poético elabora una memoria de la pasión. Desde la perspectiva del monje se duplica la pasión de Cristo. De estrofa en estrofa se va marcando el itinerario de la agonía, que es el sentido de la experiencia. El poema oculta y descubre una multiplicidad de deseos

y terrores. Propone una pluralidad en la medida en la que se sale de las fronteras de lo dicho para precipitarse en una abismal y delirante visión mística. Aquí la entrega es pérdida.

Finalmente, esta destrucción corporal termina con los cuervos que acaban con lo que de calor quedaba. El poema no termina sobre un final esperado en un poema místico: la unión con Dios, meta de toda pasión cristiana, sino con la liberación del cuerpo: el alma libre de los maleficios del cuerpo. ¿No es la tematización del cuerpo uno de los gestos modernos?

Con los fragmentos de memoria del monje, el texto construye entonces un espacio de valores que van a ser inmediatamente deconstruidos por un exceso de elaboración que funciona en el plano paródico. Se elabora así una distancia crítica en favor de una reflexión sobre el discurso religioso católico. Ya habíamos señalado que Jaimes se separa de toda creencia religiosa: "Tenemos apenas una lucecita para alumbrar nuestro camino: la razón; y la religión nos dice:—¡apaguen esa luz, basta con la fe! ¡nos quedamos completamente a oscuras! ¡Y la sombra se espesa ante mis ojos!" (Raúl Jaimes Freyre 1953: 110). El poema es en todo el sentido de la palabra una escenificación, una *Darstellung*, pues no está en juego sino el simulacro de una concepción de vida, de muerte, considerada desde una perspectiva crítica.

La consideración de una visión portadora de la verdad absoluta está quebrada. Entonces no se trata de una verdad, sino de una concepción de mundo que es puesta en escena y en cuestión. El suceso es finalmente la escisión entre cuerpo y alma, sin más consuelo que una visión religiosa que presta palabras. Si para los héroes en la cultura nórdica el paraíso era el Walhalla, aquí no existe otra meta que el cese del dolor que significa el cuerpo. El cuerpo es, literalmente, enterrado por una memoria que lo "apalabra" mientras muere.

De esta manera, el discurso poético inestabiliza, en la ambigüedad de lo objetivo y subjetivo, aquel presupuesto de una realidad religiosa. Ahí se instala una inquietud sobre lo real mismo que cuestiona ahora la palabra como signo de un referente objetivo. La relación significante/significado es denunciada como subjetiva, con lo que pierde su relación con el mundo objetivo. Se instala entonces, bien campante y con naturalidad, la autonomía literaria, puesto que

los referentes de las palabras se convierten en intertextuales. Pues, el referente, destruida la verdad religiosa, no goza sino de un status escritural. Es decir, sólo funciona, como verdad, con relación al discurso católico. Sin ir muy lejos, el cuervo, en el caso del poema, ya no remite al referente real objetivo, sino que, sustituido por lo subjetivo y visionario, se transforma en demonio. Por otra parte, la cruz que lo destruye es alabada. Esta inversión —sustitución, tan presente en el poema— no sólo interroga los conceptos cristianos, sino el lenguaje mismo en su ubicuidad. Los sentidos de los cuervos que lo devoran son demonios de los cuales se libera. Esta capacidad del monje de transformar el mismo objeto en otro, el cuervo en demonio, el demonio en recuerdo de demonio: "uno que se esconde en mi celda, el otro que vive en el foso y el siguiente acecha en las rejas del confesionario", supone una confusión total de esferas de realidad. Las cosas ya no son lo que parecen ser. Toda forma de la realidad no es sino mediada por el lenguaje[11].

Al resquebrajar las certidumbres del signo, las representaciones dadas, que se quieren únicas y verdaderas, se cierran sobre sí mismas inaugurando su propio universo. Lo explicita el mismo Jaimes Freyre al escribir que "el asunto poético sólo atañe a la trama verbal". Esta autonomía que separa el referente de la realidad, subjetivizándolo, por una parte, y, por otra, incorporando otras realidades, rompe con los presupuestos de "verdad", pues la verdad, además, se multiplica en varias realidades que son verdaderas. Con ello se afirman los poderes del lenguaje y los sentidos quedan en suspenso en la medida en que "todo puede no ser verdad", puede ser ficción, o sea, otra realidad. Esta certeza, extraordinaria para su época, es tematizada por el poeta también en otro texto:

> ¿Quién encendió en tus ojos la pasión y el deseo,
> oh Julieta divina? ¿Fué Shakespeare? ¿Fué Romeo?
>
> Toda visión, entonces, es realidad dormida.
> (Viejo ya Segismundo, con el alma abatida,
> quiere hallar en los sueños su fe desvanecida
> y amargamente sabe que los sueños son vida) (1957: 77).

De este modo, el lenguaje deja de ser representante de la realidad

[11] Este hacerse cargo del sentido en las formas se realiza maravillosamente en el ritmo del mar que asume la ronda de fantasmas en la vuelta al origen del poeta. Ver el ensayo "El hospitalario", Capítulo Cuatro del Tomo II.

para volcarse sobre sí mismo. Con ello el mundo puede ser re-escrito constantemente.

Aquí cristaliza el quiebre con lo objetivo. Jaimes Freyre da cuenta, entonces, de un otro lugar de la representación que se asocia a una interioridad —la buscada por él en Tucumán, la de los caballeros andantes, la del sueño, o, mejor, la de la ensoñación, del mito y de la memoria—, que ya no obedece a lo que fue siempre considerado idéntico a sí mismo. La ficción del signo se funde con la realidad de lo verosímil y los límites se pierden: ¿quién encendió la pasión de Julieta?, ¿fue Romeo? , ¿fue Shakespeare?

Si la realidad es transformable debe ser puesta en cuestión. Lo que implica casi naturalmente la pérdida de toda seguridad en ella porque pone en tela de juicio nuestra propia "supuesta" realidad; ¿quién asegura que no fue el lector el que encendió la pasión de Julieta? La representación del mundo se ve pues invadida y cuestionada en la "verosimilitud" y en la "mímesis". Pero el cuestionamiento entraña a su vez una proyección; si finalmente todo es lenguaje, al nominarse de otra manera el mundo, éste puede ser transformado. "Toda visión . . . es realidad dormida". En esta medida, el lenguaje expresa no sólo un poder transformador definitorio de la vida, sino que da paso a todo imaginario distinto.

2. Al interior del arco

De la obra de Ricardo Jaimes Freyre podemos destacar varios aspectos que son punto de partida de nuestra modernidad y que se intensifican a lo largo de las obras que consideramos en este espacio como los puertos que irradian un lenguaje y una poética modernas. Son textos —no pretendemos abarcar todos— que precisamente han impugnado de una u otra manera el pensamiento y la forma de la verdad o verdades de la representación. En su mayoría, se disponen a partir de la fuerza negativa de la ironía, que tiene el poder de poner en crisis el sentido que es propio de lo pensado como realidad. Estas obras elegidas se erigen como expresión estética de nuestra modernidad, pues ahondan la diferencia que las funda en su relación con la realidad dada (Bravo 1996: 73). Todas ellas, de una u otra manera desarrollan las posibilidades de la visión irónica. Son escritos que han anunciado o continuado el profundo cuestionamiento a las "verdades"

socialmente asumidas, iniciado en nuestra literatura por Jaimes Freyre, constituyéndose en el salto que, sin embargo, no llegó a la meta, pues, ignorados, simplemente no fueron tomados en cuenta en el entretejido de nuestra cultura literaria.

La exclusión que se ha hecho de estas obras se debe probablemente al hecho de que ponían en tela de juicio la historia misma, anunciando su acabamiento y el tránsito a otra cosa; a que pretendían una modificación violenta y la fragmentación de la historia, a que socavaban la norma. No resultaron, pues, el discurso final sobre el que se construyó el pensamiento literario oficial, el que más bien privilegió textos de contenido sociológico con los que se podía hacer política. Sin embargo, son precisamente estas obras las que se inscriben en nuestra modernidad y las que dan cuenta de esa otra forma de representación que impugna la oficial y que muestra otros senderos de interpretación, revelando el funcionamiento de una sociedad mucho más compleja en su trama cultural. Su valor no solamente radica, pues, en la ruptura con el romanticismo y el modernismo como movimientos literarios, sino en que el quiebre que abren es más profundo: no sólo dan cuenta de una fractura en el seno mismo de los letrados, sino que nos muestran, por así decirlo, "cuán poco real es la realidad". Desde esa diferencia se proyectan como un pensamiento que se quiere descolonizado, pero sin evadir el meollo social en el que se debatía y aún se debate Bolivia.

No deja de ser pertinente preguntarse sobre el miedo que nos asola, que subyace a esa negación de participar en la modernidad —y con ello en un pensamiento en libertad—, y que nos reduce a ser servidores de una educación cada vez más alejada de las obras literarias que, mal o bien, son signos culturales eficientes para responder a nuestras preguntas, entre otras, también sociales. En este contexto, el mal entendido "proyecto nacional" —si es que existe uno— nos lleva a la confusión de esferas y a privilegiar el peso y no la libertad de una literatura más cercana a la sociología.

La elección de enraizar la literatura en la sociología y en la política, el alejamiento de los valores estéticos, la inclinación a elaborar equivocadamente el pensamiento literario según los ensayos (que son lecturas de lecturas) y no según las novelas, la poesía y los cuentos —que son construcciones de mundos— es una estrategia del miedo que impide el salto a la modernidad y propone continuar el paradigma racista en que naufraga socialmente el país. El mestizaje, esa palabra

mágica que circula aún entre los letrados, se convierte, como escriben William Rowe y Vivian Schelling,

> en una ideología de armonía racial que oculta la detentación del poder por un grupo particular. Además, los debates en torno al mestizaje cultural pueden abordarse una vez que se deje de distinguir entre diferentes modos y niveles de influencia entre culturas (1991: 30).

Por ello mismo, no sorprenden los gestos que hemos tratado de destacar en estas obras y que son, en primer lugar, la anunciada *visión irónica* en todas sus formas, esto es, paradoja, absurdo, parodia, grotesco o, finalmente, a veces, simple humor. Se entiende por ironía el descubrimiento, como desenmascaramiento, de las presuposiciones que han construido un real que no es sino elaboración, simulacro. Esta visión desarrolla una conciencia crítica que se quiere conciencia emancipadora. Como dice Bravo,

> [l]a modernidad es, respecto a la época de la Edad Media, un intenso proceso de desconstrucción de lo real y gran parte de la literatura deviene entonces crítica al poder, a lo instituido y a las presuposiciones de la configuración de lo real: sujeto y causalidad, finalidad y espacio, lenguaje y sentido (1996: 17-18).

Esta visión negadora funda una actitud repetitiva en los autores, que encuentra en un *aislamiento* intencionalmente buscado —segundo aspecto a destacar—, y muchas veces explicitado por los autores, el único lugar posible de la escritura. Como si éste fuera necesario para poder tomar distancia de las representaciones a la orden del día. Se trata de un exilio. Jaimes Freyre se refugia en Tucumán; Arturo Borda abandona el escenario social para confundirse con un "obrero desocupado en trastiendas"; Hilda Mundy se protege en la "extravagancia" y Jaime Saenz en la "morada del deseo". Se trata pues de un aislamiento que garantiza una escritura generada en el autoexilio.

Es sintomático que una vez incorporado a la vida diplomática y ya lejos de Tucumán, Jaimes Freyre no vuelva a escribir poesía, por lo menos no en forma de libro. Pero, valga aclarar que su primer libro, *Castalia bárbara*, fue, según lo comenta él mismo, escrito en Petrópolis, esa pequeña ciudad diplomática brasileña en la que vivió un tiempo. Ese mismo aislamiento sufren también las obras. A pesar de un comentario de Medinaceli sobre *Aguafuertes* (1928), que la destaca como una obra de vanguardia, no fue nunca más considerada como tal. Este doble aislamiento del autor y de la obra va acompañado de

un cuestionamiento de las representaciones en todos los escritores que componen este nuestro *Arco*, como un gesto crítico que vacía los sentidos dados. Este vaciamiento tiene como consecuencia la fragmentación de los discursos en varios niveles de la escritura.

Esta *fragmentación* es el tercer aspecto que debe destacarse. En Jaimes Freyre, como habíamos observado, se resquebraja la univocidad del discurso trocándose en plural. Paralelamente, el lenguaje se propone autónomo respecto de las realidades y ya no reflejo de ellas. En Arturo Borda, como veremos, se fragmenta la línea argumental de la escritura. La obra se hace discontinua y dispersa. En Roberto Leitón esta fragmentación adquiere caracteres dramáticos. Las voces cortadas de toda narración antecesora son parte de un complejo social dañado. Se muestran mosaicos existenciales de una sociedad descompuesta. En Borda se rompen las fronteras entre la así dicha realidad y la ficción, fragmentando al individuo partícipe de una pluralidad, de una doble ficción. Ahí se cuestiona un sentido, y una sola verdad. Una falta de continuidades en los hilos argumentales (Borda y Leitón) desplaza el tiempo a los instantes y el espesor social a lo azaroso. No existe un proyecto ni moral ni social que sostenga a la comunidad. Sólo el proyecto crítico. Sólo el culposo. *El Loco* y *Aguafuerte*s cristalizan precisamente los efectos de esa ausencia. En su perspectiva no existen significados socialmente recuperables y no es entonces sorprendente que el protagonista de *Aguafuertes* termine loco para dialogar con el loco bordiano.

En *Pirotecnias* de Hilda Mundy los sentidos son de tal manera vaciados de las representaciones de la ciudad, de la mujer y del arte, que no queda sino el silencio. En *Cosas de fondo* (1989), que es una antología de su obra, en la que se transcriben columnas periodísticas escritas durante la Guerra del Chaco, en Oruro, Mundy comienza cuestionando la experiencia bélica irónicamente, es decir, desde las vertientes de la negatividad. Así, grandes palabras tales como patriotismo, heroísmo, soldados y, sobre todo, la misma guerra, se perciben desde la incongruencia y el absurdo. La propia recolección de textos es valorada como "cosecha de un espíritu sensible que se bebió los pasajes de una guerra como un helado cualquiera" (Villanueva 1989:17), abriendo una brecha que percibe desde la distancia, desde un afuera el vértigo del sinsentido de la guerra.

En Saenz cristaliza una escisión esencial: rotos los lazos comunicativos ontológicos, se hace imposible acceder a la verdad. Los seres y las cosas no llegan a ser sino entidades yuxtapuestas entre las que no existen más vasos comunicantes que el simulacro de un sentido. No hay otra finalidad que el humor construido a partir de lo que queda: meros significantes que se abren al goce y a la risa como un acto de solidaridad con el mundo, pero también como una manera de tejer un "estar" sobre la incongruencia del mundo, sobre el vacío del sinsentido.

Las obras que aquí destacamos no son, en contra de lo que puede pensarse, excepciones y deben leerse en función las unas de las otras para dar cuenta de una experiencia social que de una u otra manera las ha censurado. Estas obras están valoradas en esta *Historia* como "hitos" o "puertos" y son las que a nuestro criterio construyen nuestra modernidad. En esa perspectiva, han asumido no sólo un mayor riesgo al construir su propia "ley" en contra de las representaciones dadas y popularizadas entre los letrados, al mostrar al desnudo las carencias y los poderes del lenguaje, al señalar la inestabilidad de lo real que no es ni conocido ni familiar, ni siquiera idéntico a sí mismo. En esa perspectiva, constituyen la contraparte de una ideología y una historia que se quiere adscrita a lo "real", de lo que es imposible dar cuenta, y denuncian que la realidad es siempre una construcción dada. Todos estos textos entrañan una teoría de la escritura, la implican o manifiestan. Son obras que en sí mismas constituyen la ruptura respecto de esos otros textos —considerados, por lo general, los del canon—[12]. Son estos libros los que producen otra posibilidad, la dualidad, pero, sin los otros, tampoco podrían existir como tales. Estas obras están pues pensadas en esa contradicción. Son siempre destrucción de un lenguaje y, en ese paradigma, constituyen la historia oculta, la del olvidadero, la censurada, pues en ellas se proyecta la crítica y el cambio.

2.1. La secreta rebelión de la indigencia

Si la historia para Jaimes Freyre había incurrido en una serie de

[12] Naturalmente, estos otros textos no están en esta *Historia* abandonados. Simplemente creemos que son obras que no se inscriben en la modernidad y, como tales, figuran en los territorios que fundan los múltiples hilos que entretejen las obras (véase el Tomo II).

"errores" ("La verdad eterna") que terminan por convertir al mundo en un equívoco rodeado de ruinas ("Alma helénica"), Arturo Borda se cierra al pasado para comenzar de nuevo sobre la base de una voluntad de destrucción que a su vez es un deseo de goce, de creación y de inscripción cultural.

En una breve narración, cuenta el loco de una abuela que le relataba con lujo de detalles la experiencia histórica y social de sus ciento y tantos años, "de los cuales había actuado activamente durante cien en los incidentes más sensacionales de la República" (Borda 1966 II: 467). Durante la narración, el loco tenía lápiz y papel a mano y parecía anotar las incidencias del relato de la abuela. Sin embargo, no había más que algunas "bellezas" registradas. Enterada la vieja señora de este hecho, terriblemente disgustada, no volvió a abrir la boca hasta que se murió.

> De esa manera se acabó la tradición. Por lo que hace a mí, diré que he sentido una verdadera alegría, porque ahora yo sólo soy el poseedor de esos secretos, de los que no quiero decir ni diré ni una sola sílaba. Esto puede ser muy cruel pero ¿a mí que me importa, si sólo en ello hallo la belleza, en éste caso especial? (468).

Depravado llama Philipe Sollers al que no acepta "el encubrimiento de los signos, al que se ve pues reducido a afirmar el mal, (aquello que reprimido, amenaza la realidad substancial: la norma) para liberar los signos y alcanzar el efecto sin causa del deseo" (1992: 60). Y depravado es también aquel que hace del dolor la fuente del placer. Y eso es un poco lo que ocurre con el personaje, el loco, de Arturo Borda. Arrojado al mundo como producto de un aborto malogrado, no tiene historia, no la quiere, sólo puede responder al instante, a un deseo de destrucción y recreación continuo, independiente de toda idea de creación acabada, detenida y dependiente de una intención definida.

En la obra, no existe una coherencia estilística definida ni un modelo formal. Es un comienzo, un punto cero, una aventura apasionada, a veces acompañada de una abierta risotada que desenmascara incesantemente las bases de una representación literaria, que socava la norma y mina la palabra divinizada, la institucionalizada. No resulta pues del todo sorprendente el que a la aparición de esta obra se la haya calificado de larga, incongruente, tediosa, pues modifica violentamente toda representación formal de "obra". El principio que

rige la creación de *El Loco* es declaradamente el estado caótico, el distanciamiento de toda idea formal preconcebida, a pesar de que existe una cierta organización formal alrededor de algunos temas sobre los cuales puede volverse con entera libertad. Resulta difícil definir *El Loco*. No pertenece a ningún género y se resiste ferozmente a dejarse encerrar en un recuadro. Lo que podemos decir con certeza es que no es aquí que vamos a abarcar los múltiples efectos de lectura que la obra propone. Tan sólo aquellos aspectos que contribuyen a pensar la modernidad en Bolivia.

Para el narrador de *El Loco* se trata de realizar una obra de arte, para lo cual desciende a la forja y destruye toda idea preconcebida de arte con la finalidad de comenzar a partir del caos. La intención es engendrar algo que no haya sido dicho, ni leído ni escrito: "Entiendo que el objeto del arte es representar lo que no existe: crear" (I: 351). De esta manera la obra de arte por hacer se proyecta como una página en blanco que espera, creando un vacío que se va a ir llenando con la escritura, a través de escenas, de instantes que enmarcan una doble búsqueda instalada en el paradigma de la creación: la traducción de la experiencia de la escritura: el soplo creador; y la construcción de un personaje plural —porque se fragmenta en varias realidades—, colectivo —porque su lugar es el "todos"—, marginado —porque es "loco"—.

Esta intención, dramática por su apuesta, es alta y solitaria:

> Tengo fe en mi destino: sé que seré en algo, no sé en qué, el primero y el único; pero la angustia me mata, porque no logro saber dónde está esa mi fuerza; no puedo calcular en la actividad de qué facultades está mi triunfo. Esto me enloquece y, no obstante, al fondo de mi existencia reposa la serena fe de mi victoria (I: 37).

Sin embargo, a pesar de semejante conmovedora declaración, la voluntad de escribir se tensa permanentemente en el texto entre una carcajada demoledora que rompe en pedazos el deseo de una obra en serio y una solemne intimidad que recoge piadosamente los restos para construir con ellos una pluralidad sobre la siempre mal pensada identidad.

El soplo creador

Sobre la intención y la realización del texto se escriben abun-

dantes páginas. En *El Loco* no importan las relaciones que construyen un argumento, que de hecho no existe, pues el libro está construido a partir de micro–instancias, sean ellas relatos, críticas, ensayos, poemas o reflexiones, que generalmente se cierran sobre sí mismas como pequeñas islas. Lo que impacta es el soplo creador, el huracán que ejemplarmente, y desde un comienzo, se lleva a un niño —por lo mismo inocente de todo saber anterior— a las tinieblas del acto creador (I: 20-21). Así, desde las primeras páginas, se inscribe la pauta de la desmesura de una idea que rompe con toda voluntad preconcebida de forma, para instalarse con toda libertad entre las abundantes páginas:

> Asimismo, encarezco quieras pasar por alto la falta de castellano, ya que parece imposible que esta laya de correspondencia sea castiza; sin embargo, podrás notar que como algo independiente y libre, la poesía se alza en toda su potencia del destrozo mismo del verso y de la prosa. Pero a pesar de eso vuelvo a insinuarte no rías ligeramente de una desgracia como es toda insania (II: 731).

El cuaderno de viaje, como se puede denominar genéricamente la obra por falta de un nombre mejor, traduce una experiencia creadora volcada sobre sí misma. Ésta, a lo largo del discontinuo se revela observante, "vigilante de sí", como una mirada crítica que constata continuamente la imposibilidad de expresarse con fidelidad al pensamiento, pues no sólo cualquier forma preestablecida no puede contenerla, sino que el mismo lenguaje se descubre insuficiente. Tal como el ángel Temerón anunciara al inicio de la obra.

Ahora bien, si crear y crearse es la tarea del protagonista, este viaje está guiado por un ideal. Cristóbal Colón es el símil perfecto que utiliza Borda para ilustrar esa necesidad de perseguir lo que alguna vez se ha revelado como objeto de búsqueda. Así como Colón fue un "loco", "un insano" que obsesionado por el ideal se impuso el viaje, así Borda se impone a su vez una ruta ideal:

> radiante y lejana luz que ilumina la vida interior, y cuando el destino ha puesto nuestra experiencia al servicio de esa claridad, cuyo nombre humano es el IDEAL, entonces la razón, ciega, sorda y muda —clarividente— sigue la estela rectilínea del Ideal siempre lejano (I: 89).

Ese camino, que puede ser entendido como un viaje semejante al que realizó Colón, legitima registrar, a título de cuaderno de viaje o bitácora, la experiencia. Navegar, siendo "inocente vigilante de sí" es tal vez la manera más próxima de definir lo que la obra *El Loco* genérica-

mente es. En esa perspectiva la escritura en Borda realiza y descubre la navegación, la que tradicionalmente se encubre en una obra de arte que se presenta finalizada, completa, total, al no registrar en ella el transcurso, la elaboración, las tempestades, las discontinuidades, lo imperfecto: "Estoy avergonzado de haber escrito lo anterior, por que a pesar de que siento que hay un empuje interior por querer hacer algo bello, se ve que es perfectamente ridículo, no obstante es útil como ejemplo para que los demás no caigan en ello" (I: 88).

Pero también los instantes altos, los que desabrigan la intimidad de la emoción, de lo logrado, son ofrecidos a la mirada ajena. Léase esta cita intensa y conmovedora:

> He comenzado ya a sentir el amor egoísta a mis anotaciones, porque tal vez embriagado en mi sentimiento, como todo principiante, veo en ellas una belleza sensitiva y casta, tan íntima, tan sagrada, tan grande y solemne, que imagino podrían ser rotas, a modo de como se quiebran las figulinas de cristal, en millares de astillas, si alguien osase no más que mirarlas. Tan sutil y tímida está mi alma, como un cintillo de humo en el reposo del aire. Que nadie respire o palpite cerca de mí, porque se rompería el encanto de mi dulce ensueño y porque la miseria de un dolor profundo me arrastraría a los arcanos de la horrenda desolación de mi espíritu. Que nadie se allegue a mí; quiero vivir oculto en el casto misterio del mundo interior (I: 88).

De esa manera su poética es una poética autoreflexiva que pone al descubierto la experiencia. Este mostrarse es desearse y un dejar al desnudo el goce de la palabra, valorado por Borda más egoísta que el goce sexual: "…porque el goce estético es mil veces más egoísta que el de la carne en el amor" (I: 43).

La poética de la experiencia en la aventura de Borda es, pues, una especie de viaje interior, "al fin de lo posible del hombre", y significa detenerse en la observación del mundo y de sí mismo. En palabras de Bataille, "la experiencia interior es aquello que habitualmente uno denomina experiencia mística, estado de éxtasis, de exaltación, al menos de emoción meditada" (1980: 15), pero no entendida como una experiencia confesional, por lo menos no en la experiencia bordiana. Una vía de conocimiento del "adentro", más bien, como si al mirar al interior de sí mismo, se mirara el exterior. "Quiero vivir oculto en el casto mundo interior" escribe el protagonista del libro, como para significar vivir en la pureza del adentro. Esta experiencia supone la

negación de todos los valores que limitan lo posible, la negación de todas las autoridades, excepto aquel gobierno que impera desde la absoluta libertad interior. Es una aventura de conocimiento, una "gnosis" como escribe Borda, un ir al encuentro de las revelaciones dentro de uno, un estado de ensueño buscado y presentado como acceso al mundo, un diálogo consigo mismo, con aquello profundo e insondable.

Negar toda continuidad con la tradición, en el propósito del autor de *El Loco,* es comenzar de nuevo de acuerdo a un código de valores diferente: "… y ya estoy orgulloso de haber dado con una nueva forma al sentido de las cosas y otro valor a las palabras" (I, 120). Código que se inscribe en la novedad de una tierra social y étnicamente diferente y en construcción, tal como es el americano: "Del himeneo al sepulcro hay que ser sabios,/santos, fuertes, para forjar la potente/ raza americana que nombran mis labios (II: 692).

Ahora bien, al asir sistemáticamente el sentido desde una interioridad activa, la práctica del conocer tiene como única traducción la escritura, pues no tiene otra manera de expresarse que no sea la manera discursiva. Entonces, el texto no cesa de escribir, corregir o desplazar. A la vez, sin embargo, la experiencia interior termina por fusionar el objeto y el sujeto, siendo el sujeto el no saber y el objeto lo desconocido. El texto va creando el cuerpo de la obra, en forma de contenidos morales, estéticos, intelectuales y otros, haciendo de ellos conjeturas o respuestas como una acción fundadora americana/boliviana. En ese sentido, la escritura, como discurso privilegiado, deviene el lugar que procesa aquella experiencia interior. Pero, paralelamente, el cuerpo de la escritura va desplazando sistemáticamente el propio cuerpo en forma de renuncia ascética. Renuncia que favorece a la obra, pues ser poeta es entregarse a la obra hasta el aniquilamiento. Pero no vaya a pensarse que puede alcanzarse ni el ideal, ni la expresión perfecta, ni la comunicación; el poeta está predestinado a una clausura: jamás el poeta será comprendido, jamás podrá ser interpretado en su verdadero sentido.

El acto de creación encuentra su forma en resonancia con la experiencia interior, y, por lo mismo, no obedece a ningún plan. Se trata de una voluntad creativa que encuentra su lugar y su momento preciso en el presente de la escritura. Esta libertad se ofrece como el dejar decirse lo nuevo en contra de esa tradición que ha dejado de

ser "bella", como lo habíamos observado en páginas anteriores. Este desasimiento del pasado se enlaza en *El Loco* con "el estigma del origen" (el loco, lo hemos dicho, es producto de un aborto fracasado), que entraña la pérdida de hecho de toda filiación y, con ello, el compromiso con toda tradición. Es más, podría decirse que la obra está inclusive pensada en oposición a esta tradición. Pero, por otra parte, si el estigma le cierra los caminos del amor y destina al protagonista al cerco de una soledad crítica, le autoriza un viaje a contracorriente: "[Quiero] hacer algo grande, sublime y ridículo á la vez" (I: 277).

Así, el libro es concebido en términos de una ruptura con la representación modernista que divinizaba la palabra, el poeta y la obra. Su trabajo se propone, tanto cara al narrador como cara al lector, como el desquicio de todos los sentidos y su paradójica reconstrucción. Es así que, una vez desaparecido el personaje, el desquiciado, el insano, una vez desaparecido el peligro, el loco es calificado "de mago, de brujo y de místico". Esta transfiguración irónica hace posible que con los restos salvados del fuego del desaparecido se pueda seguir con la construcción de la obra. Los detalles que denuncian la presencia de este "místico", imaginados como restos, configuran la imagen profunda del desaparecido, su humildad; lo demás es incertidumbre:

> El inventario **se reduce** a la existencia de una tarima, un colchón de paja, dos frazadas y dos almohadas; un cajón pequeño a guisa de comodín, en el cual hay una vela sujeta al sebo chorreado, una caja de fósforos y un lápiz a medio uso. Al pie de la cama un bacín orinecido. En un rincón del cuarto una caja de lata, llena de agua. A la izquierda de la tarima, una estera completamente deshilada. Estos menesteres llevan manchas rojas (I: 55).

Sin embargo, la humildad no identifica sino un estado de alma y no un cuerpo. Y ese cuerpo se difumina intencionalmente. Se trata de borrar toda posibilidad de identificación, así como sucede con el lienzo de Borda *La sombra del pintor*, donde el paisaje y las figuras son claras, a excepción de aquella que representa al pintor, del cual sólo se adivina la presencia por una sombra que, borrosa, no se puede identificar. La identidad singular no existe, lo que permanece es una identidad colectiva. Lo que queda de toda individualidad no son sino mínimos detalles que son restos, huellas, escombros, sombras y conjeturas. En ese paradigma la narración provoca una serie de situaciones en las que se trata paradójicamente de diluir la identidad. Una ficción se encima sobre otra. Autor, protagonista, narrador y el mismo investigador Saúl Katari y la bien amada Luz de Luna, una vez encarnada,

contribuyen a construir una serie de instancias con la finalidad de cercar la identidad del loco. Instancias vanas, pues constatan nada más que una pluralidad hipotética de identidades que por sí mismas, o por los otros, sólo logran romper las fronteras impuestas tradicionalmente a toda unidad textual. Una hipótesis quiebra la otra imaginando una tercera y así sucesivamente se desestabiliza la lectura que finalmente se define como el producto de una serie de fracasos que no constatan sino un estado de "caída" del narrador. No existe unidad en la obra sino "colectivo", pluralidad y fragmentación.

Este estado de caída del narrador se traduce en una especie de metaescritura, es decir, de una reflexión escrita sobre el acto de escribir. En una pequeña nota al editor se lee en *El Loco*:

> El autor, como se verá más adelante, dice que cada artículo que ha escrito es la reacción inmediata de un fracaso; de consiguiente "El Loco" es algo como un ramillete de las floraciónes de sus caídas, siendo, por tal manera, el ejemplo y la esperanza de victoria de todas las impotencias y derrotas (I: Prelibris).

Esta actitud que desvaloriza permanentemente los textos se amplía también respecto del lector cerrando el círculo —autor, narrador, personajes, lector, todos participando activamente de la ficción—, una vez rotos los límites argumentales:

> Soy un imbécil, como todos: una sombra en el torbellino de los albures; de consiguiente sólo diré necedades. Así que si has de juzgarme, lo harás en vista de lo que soy: un bobo . . . Pero confesarás que ante estos paréntesis, tú, quien quiera que seas, así fueras el más sabio, eres tan necio como yo. Además, con tu opinión en pro o en contra, no gano ni pierdo nada (I: Prelibris).

Esta multiplicidad de estrategias narrativas que construyen la obra la impulsan hacia el reconocimiento de su modernidad, pues la reflexión sobre los mecanismos de la creación, sobre el discurso crítico, el ritmo de la composición y descomposición, del aliento y desaliento, la fragmentación y la pluralidad, enmarcan la obra en las innovaciones más insólitas de la narrativa de vanguardia.

La divina máscara de la locura

Paralelamente a la conciencia de la creación, la obra tiene por objeto la construcción de este asombroso personaje que no sólo causa tanta curiosidad por su presencia/ausencia, sino porque rompe, lo hemos escrito, con todas las fronteras impuestas por la norma como

un sujeto fantasmal y múltiple, personaje colectivo e impedido de toda posible filiación con el pasado. Hemos dicho que se trata, en el caso del personaje —el loco—, de construir una identidad colectiva, ligada como veremos a su militancia socialista. En una autobiografía escrita por Arturo Borda, en tercera persona, se anuncia la voluntad de separación del "autor" de su medio:

> Sus actividades literarias como cuentista, narrador, filósofo y poeta, comienzan en el año 1899 [a los 17 años] con conferencias en círculos obreros. Desde entonces desaparece del escenario social, intensificando su prédica socialista en el pueblo, con el que se mimetiza, joven como es, sin egoísmos, orgullos ni vanidades: adquiere el aspecto de obrero desocupado, y ya solamente se lo ve en hoteles, bares, cantinas, chicherías y trastiendas. Si alguna vez se lo vio en alguna fiesta social fue arrinconándose, desapareciéndose enseguida. Ya no está con su medio (Borda en: *La mariposa mundial* 2000: 9).

Son dos los aspectos que queremos subrayar en este texto. Por una parte, la desidentificación con el medio social, que es una negación de su pertenencia social, y que se complementa con una identificación muy particular: "obrero desocupado", que, por cierto, signa una indefinición sobre sí mismo y una definición del espacio marginal, adecuándose al personaje de su obra.

Al mimetizarse con el pueblo, Borda introduce una separación de espacios entre el escenario social y el pueblo, en el que la masa entraña el anonimato y el escenario social, un nombre. El loco como personaje no tiene nombre. El ser anónimo creará a lo largo de la obra un lugar particular de la escritura: un ser desquiciado y no identificable pero capaz de asumir una "dilatación" del ser en el anonimato, en la medida en que se piensa como "masa", como una representación colectiva que rebasa la simple individualidad, y convierte lo subjetivo en una experiencia colectiva: "No, yo no quiero ser nada más que la esponja de mi tiempo y de mi tierra y sobre todo de mí mismo" (I: 132).

El loco se quiere entidad social, pero de aquellos que no están incorporados al sistema productivo. Obrero desocupado, su entorno, ahora, móvil y errante, al andar, se convierte en un navegar sin rumbo. Son los hoteles, bares, cantinas, chicherías y trastiendas los espacios elegidos para el estar. Su decisión privilegia los antros, ahí donde la experiencia humana es otra y sus contactos los seres del margen. Esta conversión implica una transfiguración del sentido de las cosas y de los seres y cambia su destino. Es un acto silencioso y solitario que

presenta aquello que es con la apariencia de no ser. Su conversión no lo deteriora en la representación, como podría pensarse, pues la entrega de sí mismo a la miseria guarda un valor que lo resguarda de los ropajes sociales, como entregándose a un desnudo social, a una "verdad". Tal como puede ser valorada, la intención de abrazar mundo, colegialas incluidas. En esa medida sus decisiones aparentemente destructivas esconden la intención de romper el simulacro social y vivir lo que este simulacro encubre: "Soy neurótico y loco, porque digo la verdad, porque digo y hago aparentes incongruencias"(I: 334); "Loco… ¿Qué tengo de loco? ¿Mi empeño en ser cuerdo? Extraña locura, por cierto"(I, 386). ¿No fueron desde siempre considerados locos aquellos que decían o ponían en obra la "verdad", sobre todo en el marco de lo social?

La obra de Borda pone en juego una interacción entre autor, narrador y protagonista, que rompe los límites entre ficción textual y realidad objetiva, convirtiendo, según el caso, la obra de ficción en realidad, o la realidad en ficción. Así se quiebra la dualidad diferencial que cada plano implica, postulando ciertamente la imposibilidad de lo real. No de la misma manera en que este desplazamiento sucede en *Niebla*, la nivola de Unamuno, ni tampoco como con los personajes de Pirandello que salen en busca de un autor. El loco simplemente extiende sus dominios, se identifica con el narrador sin dejar de lado al autor y sale a la calle a mirar el mundo, probablemente La Alameda, aquella de los sauces llorones, que nunca volveremos a ver más que en fotografías, y que ahora se llama El Prado.

> ... habiéndome personificado a fuerza de querer con mi sujeto locamente absurdo en su ideación, es decir, *que yo mismo era ya el protagonista de mi obra*, sin embargo de que notaba que mi sentido crítico no cesaba de advertirme a gritos el rumbo de los más delicados movimientos de mi espíritu, temeroso de caer en la locura del sujeto imaginario (II: 544, nuestro subrayado).

Este hecho entraña no sólo una aparente fusión de planos, sino la fragmentación de la misma identidad que se pluraliza, que se escinde en un otro yo asociado a la insensatez y que se construye en la mirada ajena: "Estuve ya en tal empeño cuando todos sonreían de esa mi condición que la motejaron de insensatez, sin comprender que no era yo quien imaginaba y obraba así, sino que era mi otro yo, aquel que se había encarnado en mí" (II: 545). En la escritura se encuentra al otro y ésta tiene en Borda el sentido de un alumbramiento, una especie

de autoengendro. El protagonista se convierte en padre del narrador como ¿otro protagonista?: "soy la víctima de un protagonista/forjado en las tempestades de la idea/y que es más imperativo y real/que ser forjado en espasmos de amor" (I: 66).¿Cómo pensar los límites de un protagonista que rompe las fronteras exteriores de la obra para invadir la supuesta realidad y, por otra parte, engendrar a otro protagonista al interior de la obra como producto de la idea al crearse a sí mismo otro?: "Ya no sé cuando pienso por mí mismo y cuándo por los seres que imagino".

Bajo la luz de este planteamiento se pierden las fronteras entre lo real y lo imaginario. El mundo se torna literatura y la literatura mundo. Las playas se diluyen y los planos se fusionan. La idea da a luz desdoblándose de la escritura hacia la encarnación de lo novelesco en la realidad. Haciendo posible ser el deseo, ser ese otro: "Mi ser se dilata en mi despersonalización" (I: 65).

Como fuera, este desplazamiento invierte los centros de referencia. La escritura se convierte en el espacio de referencia que hace posible al otro del deseo. Confundidos los planos de lo real y la ficción, el autor se convierte en personaje, lo objetivo en subjetivo y la así dicha realidad, en escenario. En esta perspectiva, se pueden comprender algunos gestos del mismo Arturo Borda —que cuentan aquellos que lo conocieron—, como aquel de andar permanentemente con una cebolla en el ojal, o el de arrastrar lienzos o una lata por la calle, como si se tratara de Secreto Fiel, el perro del loco, como los gestos necesarios para señalar no sólo una diferencia crítica: yo soy otro, sino para romper los límites no sólo respecto de las apariencias sociales, sino de la verdadera conversión al otro descubierto. El yo soy otro obra fracturando los límites entre lo objetivo y lo subjetivo, entre causalidad y finalidad. Lo exterior viene a ser así el escenario que da realidad a la proyección de la interioridad (léase escritura o idea), que es el lugar del nacimiento propio, del así quiero ser o así me pienso y que tiene por la despersonalización declarada un valor colectivo que se propone ¿cómo lo boliviano? No lo sabemos. En todo caso, son gestos que se elaboran en el paradigma de la "divina máscara de la locura" porque el protagonista está pensado como el loco-sabio-místico (pero nunca bajo un nombre propio), que es, imaginado en lo novelesco, como un último resto de sentido, de buen sentido. Para el autor, no hay otra posibilidad de mostrar el resquebrajamiento de valores, tales como

la identidad y la unidad, que en el plano novelesco, pues, incapaz de sobrevivir entre las "costumbres" del entramado social, sólo puede darse forma como una prolongación de aquel otro espacio y ser obviamente considerado por los otros como loco. De esa manera, Arturo Borda, aparece como un resto: anónimo, borracho, pervertido, solitario; loco a los ojos de lo social. Pero también semilla de lo nuevo. Por lo tanto, debe ser ignorado.

Este aparentar lo que no se es (hilo rojo en *El Loco)* pertenece a un mecanismo de inversión. Es aparecer siendo lo que se es de manera negativa. Cierto es que en semejante representación se juegan sentidos tales como que nadie toma en serio a un loco, lo que permite ser libre a tiempo de estar protegido. Pero también se infiere aquella proposición paulina: "Si alguna vez alguien quiere hacerse sabio en este mundo que se vuelva loco". El comentario al respecto en la obra bordiana es claro:

> En la portada del Quijote debió poner Cervantes esto que así dice San Pablo: —*Si alguno quiere ser sabio y prudente, según el siglo, hágase el loco*– Esto claro está, porque Pablo conocía perfectamente la idiotez humana, porque la gente, para creer en las ideas necesita suponerles un origen insano (I: 110).

El loco se quiere más bien un demoledor, que es muy distinto: "... hasta que venga un demoledor de todas las mentiras, el libertador de los espíritus. Esperamos, porque será el supremo día. Y después me dirán Loco. Pero ellos lo dicen… (I: 147).

Con la locura se logra "el aislamiento en la multitud" (de Certeau 1996), una soledad interior radical, pues el corte social a través de la insania mental es de índole negativa. La locura, como el alcoholismo, son lugares opacos donde se reúnen "los eliminados del sentido". Hacerse el loco es poder reírse enajenando las representaciones instauradas desde las cuales se proyecta siempre la insoportable positividad. Este loco no es inocuo, es lúcido. De esa manera puede este desaparecido social, el converso, escribir sobre sus revelaciones con toda libertad. Aquí el devorado se convierte en devorador. El pequeño humillado en el gran mago, el que obra prodigios: el taumaturgo.

El Loco funda en Bolivia una producción de sentidos críticos que viene lúcidamente de una marginalidad voluntaria. En esa perspectiva, crea un territorio imaginario en el que convergen precisamente las obras que se oponen a las que participan en nuestro canon literario.

Estos textos crean otra zona literaria cuyos gestos textuales resquebrajan los valores de una realidad idéntica a sí misma. Frecuentemente asociadas a una experiencia interior no subjetiva que crea sus propias reglas de juego, estas obras, desde su aislamiento buscado, proponen un imaginario cuyo lugar de escritura es la opacidad de "los eliminados del sentido". Hemos llamado este territorio *La secreta rebelión de la indigencia*[13].

Si bien Jaimes Freyre puede ser pensado como un escritor marginal, su aislamiento proviene de la incomprensión de sus textos por parte de los lectores que asumen una lectura simplemente modernista. Pero ni su actitud ni su literatura es propiamente marginal. En tanto, en el autor de *El Loco* esta marginalidad es conscientemente buscada y escinde el espacio ocupado por los letrados, desplazando el lugar de la escritura, como habíamos dicho, del escritorio a la trastienda. En esa medida, la puesta en escena de la locura, el simulacro, puede comprenderse también literalmente como "hacerse el loco", el del otro viernes. Su insania simulada oculta un secreto, que no es solamente el hecho de no estar loco (de lo cual, por lo demás, duda el protagonista con frecuencia), su obra encubre en la locura un acto de venganza. La locura le permite ingresar en un juego intersubjetivo, no siempre muy divertido, con la sociedad que desprecia. Son muy pocos los que saben sobre el lápiz qué se traía Borda entre manos. Medinaceli y otros tres o cuatro, lo conocen fragmentariamente. Esta ignorancia de los otros sobre su obra hace que en la percepción de Borda los sepa débiles y se sienta él mismo poderoso. Pues la obra (su secreto), simbólicamente, trabaja como un arma (valor) que es utilizada en contra de esa sociedad (digamos, ese "todos"), como un poder. Un poder necesario del que hace cómplices a unos pocos que, como él, marcadamente rechazan el escenario social. Se trata de un cuestionamiento sistemático de la sociedad que toma forma en todo lo que emprende.

En esta estrategia del secreto, entre quien sabe de la obra (él) y quien la ignora (ese todos), se articula también al mecanismo del ser y aparecer, desde otra perspectiva. Efectivamente, todo lo que Borda hubiese podido decir respecto de su escritura habría aparecido como una simulación. Aun si le hubiesen creído que escribía un libro, muy pocos hubieran podido creer en él, dada la valoración que tenían de

[13] Ver el Capítulo Cinco del Tomo II.

Borda. Pues, ¿qué podía escribir ese loco? Paralelamente a su escritura, Borda fue un pintor desafortunado —en la exposición de Buenos Aires sobre la cual había apostado mucho, no sólo había fracasado, sino que había sido engañado y la mayoría de sus cuadros robados— y su fracaso lo había tornado en un caminante de la ciudad, con olor a cebolla. Dejó de pintar por muchos años, escribidor perdido entre los vapores del alcohol. En verdad, ¿quién podía entrever, detrás de lo que se veía de él, la impugnación que hacía de su sociedad, el riesgo al que había sometido su vida y obra?

También estaban aquellos que sí lo habían leído, sin embargo; aquellos que podían hablar de la obra. Así, Medinaceli escribe sobre la existencia de *El Loco*, pero no puede "revelar" el contenido para no "provocar la santa indignación de los muy respetables guardianes de la mentira patriótica . . . [del] glorioso pongueaje intelectual" (1978: 334). Podría pensarse por estas menciones a la obra, como por algunos fragmentos publicados por el propio Borda en *La Patria* de Oruro, que no pensaba publicar en vida. Los comentarios vacilantes de Medinaceli al respecto son significativos: "creo que si Borda llega a publicar sus nueve volúmenes en una buena editorial…", "De los de su generación quedarán muchos, pero al que se señalará por su 'originalidad', indudablemente, será Borda. Siempre, claro está, que publique sus libros, por supuesto" (330)[14].

Con seguridad, Borda vacilaba en publicar durante su vida, pues, ¿cómo revelar aquello que hacía posible su estrategia creativa? Una vez revelado el secreto ya nada hubiese podido escribir, pues una vez "identificado" como no loco, en su posibilidad y legitimidad, se convertía en cadáver, legítimamente reconocido, claro, pero sin posibilidad de seguir escribiendo. Borda, socialmente asimilado, ya no tiene sentido. Con ánimo detectivesco podría imaginarse que todas estas huellas de la obra se elaboraban como indicios orientados hacia sus contemporáneos y a sus herederos para "colocar" en el ámbito cultural la existencia de la obra, la que así comenzó a revestirse del aura que encerraba un enigma o nuestro enigma.

El mecanismo crítico

[14] Hubiese sido interesante saber qué fragmentos de la obra de Borda leyó Medinaceli, para vertir semejante opinión.

La relación conflictiva que sostenía Borda con su sociedad y con la historia da cuenta de la escisión de uno de los polos —no de aquella dualidad que nos acosa, blanco/indígena—, aquella peligrosa escisión para todos los abanderados de la oposición racista: la de blanco/blanco. La polaridad blanco/indígena ostentaba ser, por el lado de los letrados y de la historia oficial, el poder cognoscitivo de la ciencia positiva y, por lo tanto, producto de una "verdadera" verdad que se quería mímesis de lo que acontecía socialmente en el país; verdadero reflejo de la realidad, como se pensaba la obra de Arguedas. En el caso de Borda, la ruptura se diseña del lado marginal y plantea con más claridad una confrontación. En esa perspectiva, ese deseo de victoria, que se descubre en el imaginario del escritor/pintor, sobre un poder opuesto al yo, se puede valorar como parte de su militancia socialista. Es pues necesario entender este yo como un yo ampliado, dilatado en términos bordianos; un yo colectivo o, si se quiere, un yo pueblo. El "escenario social", esa entidad opuesta, es percibida como un poder exterior a él, que reclama (reclamaba) algo de él: ¿qué? Lo cierto es que en el recuerdo se asume como imposible de satisfacer: "Hay una época en nuestra vida en la cual desaparece por completo y para siempre la necesidad que un día sentíamos de dar satisfacción a todos acerca de nuestros errores de malicia, por ignorancia o por necesidad" (1966 I: 65).

Ciertamente, ¿cómo satisfacer una entidad, ese todos de arriba, en la que se deposita la necesidad de aceptación, siendo nosotros, los de abajo, aquello que precisamente pensamos que ella niega? ¿Cómo hacernos posibles respecto de ella? Esta entidad, percibida sobre todo como todo aquello que nos rechaza, obliga, ciertamente, a la exclusión, para hacernos posibles, pues aquello que es nuestro ser no puede jamás satisfacerla. Y esa herencia histórica en un yo dilatado como pueblo, hijo del rechazo, lacera de tal manera la identidad social que pretende representar el personaje bordiano, que lo destina a caer en la abyección de sí mismo:

> pero por ello mismo
> hierven en los antros de mi ser
> el asco, el odio y la ira a lo humano,
> y de la impotencia
> para la justa y bárbara represalia
> del estigma del abortivo que llevo en mí
> nace esta pasión por tí,

¡oh alma del amor! (II: 777).

La obra de Borda se escribe en diálogo con esta opuesta entidad, también histórica, que tiene el poder de tornarlo a la abyección, desplazando el lugar de la repulsa hacia sí mismo, con la finalidad de mostrar lo que aquel poder, en su rechazo, jamás imaginó: la rebelión en forma de la escritura de una obra que cuestionará el "pongueaje intelectual" y la "mentira social". En esa medida es una venganza. La obra se convierte así en una carta, un as que guarda el sujeto bajo la manga, pues el escribir semejante libro del que aquella entidad no sabe nada, implica, por una parte, un desplazamiento en la detentación del poder y, por otra, el poner en obra la revancha. Ese cuaderno de viaje desplaza el poder de aquella entidad y convierte al narrador —¿a Borda?— ya no en objeto de rechazo, sino en sujeto actuante, en el demoledor en la forja de la obra. De este modo, al romper con todo formalismo, con toda idea preconcebida, garantiza no la verdad —es imposible pensar la obra de Borda en relación a ese valor—, pero sí la experiencia crítica profunda. Pero el naipe de la escritura guarda aun otro secreto, que es el conocimiento que se va adquiriendo sobre esa entidad y que le permite, en el rincón de la forja, ejercer su superioridad inclusive sobre ella.

Según Julia Kristeva (1975), un sujeto invadido por lo abyecto —esa violenta y oscura rebeldía del ser contra aquello que lo amenaza y que viene de afuera— no tiene objeto definible. Lo abyecto no tiene sino una cualidad: aquella de oponerse al yo. Esta sensación de abyección es, en Borda, la razón interior de la exclusión social del protagonista y del autor y del narrador y razón de su obra. Ella cristaliza en la historia del estigma de origen del protagonista, el loco. Pues, siguiendo a Kristeva, nada más eficaz que "la abyección de sí mismo para demostrar que toda abyección es el reconocimiento de 'la falta' fundadora de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. Su significante es la literatura" (1975: 12-13).

En efecto, el protagonista, y generalmente narrador de la obra, se define como el tres veces rechazado, el que no tiene nombre a causa de su estigmatizada procedencia. Negado por la madre que intenta abortarlo sin éxito, es arrojado a un basural a poco de nacer. Una mujer de pueblo impide que sea devorado por una chancha y lo abandona en una inclusa. Finalmente, de ahí lo recoge un viejo que después de un tiempo lo echa a la calle. He ahí el estigma de su origen,

de su repulsión y de su exclusión social: es un engendro infestando la vida. ¿Cómo salir de esto si no es huyendo? Y ¿cómo transformar ese imposible engendro en algo posible? Para eso mismo y por "mano propia", se arroja a las fronteras, a la desolada zona "bárbara", al *puruma*, podríamos decir, entendiendo por ello a los lugares "baldíos", a las primeras tinieblas, donde no rige contrato social alguno, ahí donde reina el rigor del propio deseo. Así se convierte solidariamente en un *lari*, en un ser anónimo y de los bordes.

En la obra, esta historia va relatándose muy de a poco, digamos por entregas, pero es el acontecimiento negativo que impregna emotivamente todo el texto por su constante retorno en diversas situaciones; hasta que finalmente la historia es relatada en su totalidad, no hacia el final, sino como un momento culminante y tal vez como resultado de algunas "vanas tentativas de reconocerse al exterior de sí mismo", como comenta Kristeva (1975: 12-13) al describir el proceso. Y este es el instante en el que descubre su ser mismo como imposible por lo abyecto, y en el que fundamenta que todos los objetos se vean apoyados sobre esa pérdida inaugural cristalizada en el estigma del aborto[15]. Esta historia de su origen retorna siempre, porque es la razón interior que maneja los penosos hilos del destino del protagonista[16], que no es sino el de nuestra historia vivida desde una experiencia social de abyección colectiva.

Esa pérdida inaugural en la obra puede ser leída como un típico mito de origen, como la aparición de "algo nuevo", como la posible regeneración de un mundo descompuesto en sus valores esenciales y que remite a la aparición, en este caso, del mestizo: "sé que soy el híbrido amalgama de las razas: ningún signo me clasifica" (I: 393). Re-negado el génesis (padre y madre), el loco puede ser niño primordial, es decir, primero en su estirpe, predestinado a nombrar de nuevo. (No otra cosa hacen Rómulo y Remo, amamantados por la loba, perdidos sus progenitores). Esta nominación se hace a través de un libro (innominable).

---

[15] Cabe preguntarse si ese punto alto no fue escrito después de su fracaso en la exposición en la Argentina. Tal vez no.

[16] Tal vez valga aclarar aquí mismo que una de las microestructuras reiteradas en *El Loco* es el redoblamiento. De manera que simétricamente al nacimiento del huérfano, por ejemplo, sucede la caída de un ángel en el plano cósmico que "suponemos" —pues no está aclarado— encarna en el huérfano. Esta suposición se apoya en la frecuente referencia que hace Borda a cuestiones esotéricas tales como "las otras vidas",

En este sentido, la escritura está articulada a un acto de fundación que debe ordenar lo desordenado, lavar lo manchado y así expiar la "culpa" original. El crimen debe suprimirse y el "culpable" pagar por su crimen. Esa tarea es un destino, y en esa medida este niño se convierte en un predestinado a la nominación del mundo y de sí mismo, pues pertenece a la "nueva fe", a la nueva raza. Está destinado a ser principio:

> A eso se agrega la debilidad mental a causa de mis inútiles preocupaciones por querer indagar los secretos de mi origen, el fatídico misterio en que se ocultan mis padres. Además, en mis pupilas está la imagen pertinaz de la inclusa, y, paliando mis tribulaciones, Luz de Luna. Ni la gnóstica, ni la teosofía, ni el magnetismo, ni el espiritismo resuelven el enigma . . . el misterio permanece inalterable. ¿De qué condiciones orgánicas, físicas, sociales, morales viene lo que tengo de óptimo progresivo o de pésimo regresivo? (III: 1021).

El conocimiento, que se elabora a través de toda la obra, para ser tal en su plenitud debe convertirse en un don, es decir, debe ser dirigido a alguien. En Borda se orienta a los futuros habitantes, por lo mismo, a la juventud.

El mecanismo que rige la escritura, entonces, se puede comprender en primera instancia como una expiación, como necesidad de lavar la culpa por haber nacido bajo el deseo de no nacido, de rechazo, de aborto y no del amor filial. Entonces, se hace imprescindible revertir ese origen y no ser objeto de una culpa sino sujeto de fundación, es decir, padre y madre de una nueva genealogía. Esta fundación no se hace sin sufrimiento y dolor. De esta manera se puede cumplir con la ley que manda adecuar la pena a la culpa bajo la condición de una identidad interior que en la existencia exterior se manifiesta como igualdad para el entendimiento (Ricoeur 1976).

---

el desdoblamiento astral, y otras. En esta perspectiva, pareciera que la destrucción del arte por parte del Taumaturgo al principio de *El Loco*, y que antecede la aparición del protagonista escribidor de su diario, sería responder a la intención de colocar la escritura como la efectivización de tal destrucción. El antecedente ocurre en el plano cósmico —por llamarlo de alguna manera—. Esta reduplicación pone en movimiento el tránsito entre dos mundos, uno cósmico, o si se quiere astral, y el otro terrenal o físico, por los cuales el protagonista circula. En ese orden, el narrador ingresa en el relato dos veces negado: como ángel caído, acompañado por la risa de otro ángel, Temerón, que entre carcajadas le advierte: "no hay nada, no hay nada", y como narrador "necio", desautorizado. Un Prometeo irrisorio, desdramatizado y puesto en entredicho.

Los gestos que inauguran el cumplimiento de la expiación o de esta "pena", en *El Loco* son destructivos y pensados en términos de una venganza. Según Ricoeur, en la obra ya referida, la primera manifestación de la voluntad subjetiva consciente de sí en el ejercicio de la pena es la venganza, y no otra cosa supone la agresividad en contra del lector —"necio lector"— y en contra de sí mismo como narrador —"bobo"—, en las primeras páginas que abren la obra. Pero también el pensamiento de la destrucción de todo concepto de armonía anterior a la obra forma parte de la venganza —así como muchas otras "destrucciones". Es de alguna manera natural que esa fuerza destructiva se desplace a la obra activándola. Es decir, la escritura sería una puesta en acción de aquella destrucción. Y esta producción de sentidos destructivos es de la que da cuenta Medinaceli al comentar la obra de Borda. La intensificación del rencor culmina (no termina) en el deseo de inventarse "demoledor" y generar un hijo "duro como la roca":

> Necesito una hembra linda, de pura sangre, salvaje y fuerte, para fabricarle un hijo que sea capaz de vengarme sangrientamente de los usos y de las leyes humanas, un hijo que pueda con su potencia dinámica y explosiva atravesar los huesos y el espíritu: un hijo monstruo, física, moral e intelectualmente, más que Iscariote, que Nerón y Caín, más que Maquiavelo, que Torquemada, que Borgia, que Gil de Retz y el Marqués de Sade, un hijo hercúleo y proteico en las reconditeces más absolutas del odio en la fe y en el amor. En fin, un hijo capaz de romper su **luto** o **baba** en el sol mismo. El soplaría entre carcajadas la melancolía de las impotencias y el ansia de las ambiciones imposibles: hurgaría arteramente el amor, la gloria y el bienestar, dejando en ellos la suciedad de sus uñas; luego —¡Oh, tedio, divino tedio!— ahuecaría el alma, los nervios y la médula de cada individuo, tornándolos en un organismo estoico, en el que irían resonando de modo inextinguible las tristezas sin fondo de mi alma (I: 27).

La acción de venganza, sin embargo, invierte a la larga su signo negativo a través del valor del don, cuya función es que la obra trascienda hacia la juventud. De esta manera el mal se torna en bien. La escritura se transforma, entonces —respecto de aquel poder que lo había arrojado a lo abyecto—, en una alianza, en un pacto vivo, un lazo de creación, un don para las generaciones venideras:

> Cómo quisiera escribir única y absolutamente para la juventud de mi patria, para formar de ellos hombres de acero y roca. Y a fin de que me lean los muchachos—el futuro— domeñaría mi soberbia aun a pesar mío, rogándoles den su atención para las consejas o parábolas que les iría contando de altivez y rebelión . . .
>
> Sin embargo yo forjaré un libro que sea curtiembre de espíritus (I: 475-476).

Ahora bien, si la trastienda diseña el lugar externo de la escritura que se define por su errancia, este juego de inversiones al que se somete el autor, explica el lugar interior. No se trata, pues, simplemente del escritor rebelde y disconforme que estalla en contra de la historia y de una entidad social. Se trata de una fractura que crea otro lugar de la escritura totalmente opuesta a la tradicional. Si Jaimes Freyre se retira a Tucumán como un lugar protegido para ejercer la tarea deconstructiva, en el caso de Borda se trata de un lugar a descubierto, donde actuará ataviado con la divina máscara de la locura. El cuestionamiento al que se somete Borda es profundamente transformador, precisamente porque se asienta en el deseo de cambiar la historia y la vida. Así, al transformarse en obrero desocupado, se define a partir de un valor socialmente degradado para cuestionar, desde otro lugar, existencialmente más humano, una entidad social sin valores. Así lo demuestra su historia a través del aborto, que es nuestra historia mestiza en diálogo con esa entidad andrógina engendrada en nuestros sótanos que acusa Leitón. Como fuera, al hacer, crear el camino, vivirlo, descubrirlo con precisión y al desnudo, rasgando velos que no son nunca el último, con el dolor y la miseria a cuestas, se asume la responsabilidad de ese mismo cambio:

> —Corre, infeliz, cuanto quieras, que levantando el velo con el sacrosanto temblor o rasgándolo sacrílego en el frenesí de tus apetitos, siempre hallarás delante de la cruel Perfección el eternamente último tul o niebla.
>
> Corre, corre, desgraciado, que la perfección no se dará al más lerdo ni al más intrépido, por infatigable que sea, ni aún en la consumación de los siglos, sino que en la cosa misma; pero citará tu ansia hasta el paroxismo, romperá tu corazón, y esa será la perfección no de tu arte sino que de tu vida (II: 826).

La obra de Borda está traspasada de ira santa. Tal vez la misma que cristaliza en la breve obra de Hilda Mundy, cuyo libro *Pirotecnia* es uno de los más audaces ejemplos de la vanguardia aquí en Bolivia.

2.2. La clausura

El trabajo de Hilda Mundy —Laura Villanueva— (Oruro, 1912–La Paz, 1982) obra el vaciamiento de sentido de las representaciones, tales como la ciudad, la mujer y la misma obra de arte. Ultraísta por nominación propia, su trabajo violenta las imágenes construidas por analogía y propone más bien el acercamiento de cosas totalmente disímiles. De esta manera, cualquier objeto puede ser mirado como siendo otro. Principio del caos, los referentes pierden su poder de ser

lo que son y se instauran como objetos de un lenguaje destructor de sentidos. Esta práctica sistemática, ejercida con ironía y humor negro las más de las veces, termina por cuestionar no sólo las nominaciones y arquetipos heredados, sino las incongruencias de la guerra. En su único libro, *Pirotecnia* (1936), considera la obra de arte, el libro, como un fuego fatuo, una pavesa, sólo una pirotecnia, una "nada". Una apariencia de ser. Las representaciones deben destruirse, las formas no son sino apariencias. La destrucción de los sentidos del pasado y la autodestrucción, la sitúan en la diferencia. Desde ese lugar, que se define como el ejercicio de una conciencia crítica, funda su relación con la realidad. Años más tarde de la publicación de *Pirotecnia,* escribirá: "Mi crítica es un ser vivo, como un cáncer".

Mundy fue echada al olvidadero por la crítica —tal vez por esa predestinación que viven las mujeres en este país, en el que hay que hacer mucho ruido y producir innumerables nueces para lograr alguna aceptación— desde que llegó de Oruro a La Paz en 1935 —con un manuscrito, *Pirotecnia*: e*nsayo miedoso de literatura ultraísta,* un libro vanguardista cuyos textos fueron escritos en su mayoría durante la Guerra del Chaco e inmediatamente publicados en La Paz en 1936—. O fue echada al olvidadero, tal vez, por naufragio natural a causa del matrimonio, que casi siempre oscurece a la mujer, sobre todo si se trata, como en este caso, de un esposo poeta, él sí (Antonio Ávila Jiménez) considerado por la crítica. O tal vez echada por sí misma al olvido, desplazando el deseo de escritura a una hija, Silvia Mercedes Ávila, poeta ella también. Echada al olvidadero, en fin, por el alcohol y los amigos que tampoco le daban su lugar, como Arturo Borda, Jaime Saenz, Fernando Medina Ferrada y otros, obsesos ellos mismos en recorrer su propia distancia y sin espacio interior para la consideración y condición literaria de una mujer —en esta ciudad, La Paz, que apenas soporta el peso de las letras femeninas si no están inscritas en lo que se espera de ellas, que casi siempre reside en que se queden en el lugar otorgado por ellos. ¿Quiénes?: ellos—.

Y resulta que *Pirotecnia* era un libro absolutamente nuevo para el ambiente literario. ¿No es significativo que Hilda Mundy escriba ya muy poco desde aquel año matrimonial de 1939? Tal vez por lo que ella misma dice en la última página de su libro: "El/ quijotismo/ de/ escribir/un/libro/está/consumado" (1936) —y no habría por

qué escribir otro. Pueden existir otras razones, como que es cierto que la derrota de la Guerra del Chaco tenía locos y patrióticamente pensativos a todos. Pero, ¿y, después? Después de madurar la herida, escribirla, requetepensarla, ¿no podía recuperarse ese extraño texto? Porque sin lugar a dudas, la orureña Laura Villanueva, Hilda Mundy, debe ocupar un lugar estelar en la historia de la literatura en Bolivia, pues su obra, muy breve por las razones sugeridas: es la primera que se inscribe conscientemente en las vanguardias y singularmente en el ultraísmo, como registra ella misma.

El ultraísmo fue un movimiento vanguardista español e hispanoamericano cuyos teóricos fueron el español Rafael Cansinos-Asséns y Guillermo de Torre, quien se va a la Argentina y es, junto al primer Borges, su difusor y continuador. Realizaban declaraciones como las siguientes, para expresar el entusiasmo de un movimiento nuevo:

> Nosotros los ultraístas en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas —queremos desanquilosar el arte. Lícito i envidiable como cualquier otro placer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas hai que convenir en lo absurdo de honrar lo que le venden, traficando con flacas ñoñerías i trampas antiquísimas. Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre y descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos, que excluyen la palabrarería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura decisiva de los marconigramas (Schwartz 1991)[17].

A Hilda Mundy, si vinculamos su trabajo a esta proclama, le va a importar específicamente el principio de romper con toda lógica para ir en provecho de la sola "metáfora a ultranza" y la búsqueda de palabras raras. Sería un error asumir que en ella se da la búsqueda de correspondencias entre objetos absolutamente disímiles. No se trata de buscar, sino de "encontrar" lo nuevo que se esconde en el resquicio de una aproximación entre elementos no similares, para llegar a "una visión inédita de algún fragmento de la vida", como diría Borges.

La poética a la que se adhiere Hilda Mundy está explicitada y

frecuentemente explicada en varios textos que constituyen su libro, *Pirotecnia*, y, en especial, en la presentación que lo abre: "Ofrezco este atentado a la lógica./No tiene lugar ni filiación en el campo bibliográfico./Porque prescinde de la verosimilitud y linda con el absurdo" (1936: s/p). Asimismo, en I de la Primera Parte:

> Son —más o menos— simpáticas las realidades superpuestas, "encontradas" y nuevas…
>
> Si uno es fiel a sí mismo, siendo extravagante, no hay razón para cortar el hilo de esa extravagancia, asociándose a una lógica común y vulgarizada de grado extremo.
>
> El mundo de las metáforas es tan vario… tan infinito… que se presta a ser violado en cualquier momento...
>
> Se puede fantasear tan ricamente… inacabablemente… sobre: el hombre que pasa, la mujer que habla o el gaznápiro que roza tímidamente los baldosines de la calle…
>
> ¡Cómo se encuentran los "reductos" insospechados de las cosas!
>
> ¡Con que gusto de micro-creador se entrecomilla la palabra antojada, o se "suspensiviliza" con puntitos negros la cola-intención de una frase…!
>
> La disconformidad agriada del público flota en el vacío.
>
> Una "cachazudez" insólita impele a desplegar el índice extravagante del lenguaje… (s/p).

Los encuentros de realidades superpuestas son valoradas como "violación de las metáforas". Esta intención se realiza como un juego con las imágenes y como un esfuerzo que tensa el lenguaje a una máxima economía:

> Cuando se tiene la fiebre de urdir similitudes caligramáticas, se pueden encontrar signos semejantes entre los cuerpos más opuestos y lógicamente irreconciliables:
>
> Un can flaco puede parecerse a una mujer esbelta.
>
> Un caballero a un losange de mosaico.
>
> Y una babosa informe y "medusada" a... (aqui coloque el lector el símil que le ocurra)
>
> He ahí como es viable la comparación de un organismo humano con una carrocería de "auto" cubierta convenientemente con su mascarilla niquelada que en áquel representa la protección epidérmica.
>
> Cuando la ciencia cierre el arco de todos los conocimientos, un mecánico, un experto mecánico clasificará técnicamente, en un organismo viviseccionado,

[17] Proclama de *Prisma*, revista mural argentina. Esta proclama se publica en el primer número de *Prisma*, en diciembre de 1921.

> lo que de bombas, émbolos, bielas, válvulas y correajes, tienen los diferentes órganos del cuerpo humano…
>
> ¡Dios me salve de semejante clasificación...! (XXVIII, Primera Parte: s/p).

Desde un principio se afirma una agresiva negación de la lógica, sobre todo de aquella que abunda en los lugares comunes. Pero también una libertad, aunque expresada con cautela: la obra es un "ensayo miedoso". Esta libertad en lo que ella denomina "opúsculos policoloros" —se trata de unos cincuenta fragmentos—, representan —que no se intranquilice el lector— "nada".

Esta doble negación, la de rechazar, por una parte, la definición genérica de los textos (no son poemas, no son prosas poéticas, ni aun siquiera prosa, son... —donde los puntos suspensivos tienen la intención de dejar incompleta la oración y el sentido en suspenso—) y, por otra parte, la de no ser (al calificarse como "nada"), programa la actividad de la escritura como una acción negadora que encuentra su positividad precisamente en la negación. El libro mismo es calificado como:

> un folleto que es una línea…—Historieta, aborto de novela, hubiese constituido un dibujo geométrico.
>
> Aclaratoriamente, soy inútil para lo último.
>
> Abandono mi posición y me presento al público con 50 chispas artificiales (texto introductorio, s/p).

Pero las alternativas de identificación que ofrecen los textos: opúsculos policoloros, chispas artificiales, nada, escritos por un microcreador, como dice, rompen con el arquetipo de poeta y poema modernista. Adiós a los cisnes que navegaban como pequeños dioses por los mares de la literatura[18]. No deja de ser extraordinario el tono del texto anunciando abiertamente los antipoemas parrianos. Los textos han perdido la "dignidad" de poemas, ingresando en lo que ahora con libertad podemos denominar la antipoesía, o sea, la desmitologización del poema. El mismo poeta no es aquí sino un microcreador —¿por femenino?; no se sabe—. También el humor, muchas veces corrosivo, forma parte de esta ruptura antipoética. Sin embargo, es el lenguaje coloquial el que la hace diferente. Si Parra es sencillo y atado a lo cotidiano y familiar, los neologismos y a veces la intención de forzar las formas verbales para lograr un efecto excéntrico alejan a Hilda Mundy de Parra.

Como fuera, Hilda Mundy, a los 24 años, no estaba al tanto de Nicanor Parra y las variadas identificaciones de sus textos la distancian en realidad de lo que fue su referencia inmediata: el ultraísmo. Sin embargo, es importante remarcar el desplazamiento en la concepción de poema y poeta que diseña en su obra otra técnica: una pirotecnia; y otro lugar: la crítica o, más certeramente, la "extravagancia", desde la cual ella escribe.

La intención del libro se descubre como una nueva modalidad de nombrar el mundo a partir, sí, de un trabajo analógico novedoso, pero también de una labor iconoclasta, de una negatividad crítica que articula su trabajo al de Borda. Lo citado: "Mi crítica es un ser vivo como un cáncer".

El último opúsculo de *Pirotecnia*, tal vez epílogo, en simetría al texto que hemos llamado presentación, y que tal vez debería llamarse prólogo, es la única chispa no numerada pero con nombre: "Absurdo de diez metros de profundidad". Revela una poética no manifiesta al principio del libro pues lo cierra y condena a la autora al silencio:

> Un trozo de barro: informe, absurdo, indeciso. (Resulta imposible definir el arte de un trozo de barro.) Es el venero bruto, inmodelado, "in-transmitido" a ningún espíritu, como una virginidad hipotética.
>
> Hay tres artistas en torno a él. Pueden presionarlo, infringirle el castigo del pulgar y crear el arte en la forma perfecta y absoluta.
>
> Consumiendo todas las posibilidades de creación que gestan en el Hombre, pueden forjar la filigrana de arte, que siendo mucho arte limite en lo extra-terreno.
>
> Sin embargo:
>
> El primero: toma la masa informe y hace una bola. Realiza la esfericidad, creyendo que la esfericidad representa la inteligencia y el arte. La forma esférica rueda. (rodar es atributo, cuando hay declive que favorezca el movimiento de la esfera).
>
> El segundo tiene adentrada en el alma, la forma sinuosa de la Mujer. Quiere modelar el poema de la carne en barro y fecundizarla en belleza, estilizando las curvas perfectas.
>
> El tercero, formidable, —formidable—, —formidable,— modelo vivo del Genio en el Siglo, alza la mano en afán de condenación, en afán de fiebre destructora

[18] Me refiero a los poetas y prosistas del *Camino de los cisnes*, que es un territorio que forma el hilo que recoge fundamentalmente la poética del modernismo (Capítulo Cuatro, Tomo II).

> y destroza la perfección "esferizada" y la mujer reviviscente. —Destroza, imponiéndose por la fiebre destructora, por la fiebre de caos que es una llamarada.
>
> Y el tercero, en la noche, en medio de la obscuridad —todo, en medio del todo— obscuridad, extremece al barro en sus manos, y hace que exista la inexistencia de un paisaje ideal y perfecto. Bella pavesa de arte, luminada al choque de su riqueza interior con el hallazgo del mundo…
>
> Y es que en Arte cuando son tres… y dos… quieren hacerse Dioses… el tercero siendo Genio calla… porque callarse es hacer florecer el pensamiento en la ruta de la perfección… (Segunda Parte: s/p).

La intensidad del texto tiene el gesto, aunque no el tono, que no sólo anuncia el "júbilo aniquilador" de Saenz, sino que dialoga también con el delirio demoledor de Borda. Sin embargo, es en Cerruto que encuentra una analogía sorprendente. En aquella palabra "no pronunciada" como sinónimo de perfección, pero desde un lugar distinto de la enunciación, de "El pozo verbal" de *Estrella segregada* que, valga la semejanza, también es un poema que construye críticamente una ciudad[19]:

> Nada se sabe
> pero las palabras
> se conjuran
> hostiles
> chillan y se acuchillan
> saltan en el aire
> lo infestan
> movilizan llamaradas
> como ráfagas de toros
> como tizones vivos
> que caldean
> la pedana del escándalo.
>
> Una sola palabra
> la no pronunciada
> porque en ella está
> inscrita
> la dispersión de lo que amas.
>
> Las palabras te ensalzan
> te festejante miman
> te enjoyan
> te besan las manos
> luego te muerden (1976: 121-122).

[19] Óscar Cerruto en *Estrella segregada*, en "El pozo verbal", elabora una imagen de La Paz; *Pirotecnia* una metrópolis: ¿Oruro?

La destrucción propone en Hilda Mundy la creación de lo inexistente, lo que tal vez no sea otra cosa que la esencia misma del arte literario, efímero, imaginado como doble del universo, paradójicamente perfecto cuando calla. ¿O sería esta lucidez la causa de su silencio posterior? Como fuera, puede decirse que el silenciarse fue probablemente la ofrenda que hizo a un mundo vacío de valores, a un mundo cuya forma es la apariencia.

Esta fiebre crítica y destructiva que asola a Mundy no deja de sugerir, como en sus similares modernos, un ansia extraordinaria en los escritores bolivianos de un nuevo comienzo, de otra cosa... ¿un nuevo origen? Revelando un malestar con lo que existe, pero también una esperanza.

En la escritura de Mundy, la intención de vaciar se empeña en decir no, con cierta crueldad. No, a todos los arquetipos posibles, sobre todo a los que se refieren a la pareja y a la mujer. Para ello acude sistemáticamente al humor irónico que destruye las imágenes establecidas en el imaginario social, sin por ello proponer otras que las sustituyan:

> La luna sonreía, mostrando a la humanidad el edificante ejemplo de una dentadura imaginaria…
>
> La tierra toda tenía ese desfallecimiento… esa postración antecesora de una "astenia" aguda y muy femenina…
>
> El punto señalado, el sector de felicidad q' marca este lirismo, por un designio oculto, residía en un soberbio chalet, todo anguloso y bello como un adolescente "cocainizado"…
>
> Un doncel, un doncel espigado, como brotado del paisaje por un riego súbito, miraba ansiosamente una ventana "engoticada" y con luz.
>
> Sus ojos divisaban con amor creciente a:
>
> Una chiquilla feble y lindísima, cubierta con un largo camisin y un poco de luna…
>
> (Poético, consumadamente poético)
>
> Como un brochazo crudo, el doncel envió un beso inconsútil enredado en la yema de los dedos, que la enamorada se encargó de recibirlo en la fragancia tentadora de su boca…
>
> .....
>
> Y pensar que este amor hecho poema, terminó con un esposo neurasténico, una esposa con la curva de la maternidad cansada, tres chiquillos, una estufa y un gato (IV, Primera Parte: s/p).

Resignificar vaciando la ciudad, resignificar vaciando la condi-

ción femenina, resignificar vaciando la interacción con el lenguaje[20] y, finalmente, resignificar atributos por un trabajo valorativo generalmente irreverente y juguetón parece ser la trama. La tarea se realiza a partir de la puesta en cuestión de los procesos de identificación, y el encuentro en el lenguaje de maneras de mostrar en lo habitual la ruptura, otro sentido que acaba con el primero. De esta manera el proyecto supera ampliamente el programa mismo del ultraísmo.

Llamamos resignificar el trabajo escritural, porque Mundy percibe el universo como signo. Todo es signo: los cuerpos, el peso de los cuerpos —inclusive el de las palabras—, el color de las uñas, los monóculos, las bocinas, los árboles, las calles, los paréntesis, las bastardillas, los puntos suspensivos. Estos signos adquieren en *Pirotecnia* otra lectura. Así, los textos se hacen sobre todo nominales, pues de alguna manera están volcados sobre el nombrar —un nombrar, en general, sustantivo y fragmentario—, que es definido de manera tal que se autodestruye y, en ese sentido, se vacía. Precisamente como una chispa, un fuego fatuo. Se trata de textos intelectuales que no tienen la intención de encantar ni de ser sugestivos; al contrario, buscan desencantar y modificar el mundo de las representaciones. De esa manera, se trata de un juego permanente entre la elaboración de los textos y la interpretación que de ellos se hace.

Cosmópolis

La ciudad transformada en urbe, lo hemos escrito, fue una de las representaciones privilegiadas del modernismo. *Pirotecnias* es tal vez la única obra en la literatura en Bolivia que retoma la ciudad bajo la mirada moderna. En el breve libro no se trata de la ciudad de Oruro, específicamente; en ningún momento se la nombra. Sin ir lejos, la referencia a un tranvía no provenía de esta ciudad, puesto que se instaló cuando Mundy ya estaba en La Paz. Sin embargo, fue Oruro, en aquella época, la "urbe" que en el imaginario social boliviano representaba "cosmópolis" y sin esa imagen tal vez no hubiera sido posible el libro.

A estas alturas, resulta extraño recordar Oruro como el modelo de aquella cosmópolis de la cual hablaba Darío y que impregna ~~el libro de~~ Mundy. Y, sin embargo, averiguadas las cosas[21] y leídas

[20] Estos tres aspectos (ciudad, mujer, lenguaje) coincidentemente son tratados en el ensayo de Virginia Ayllón y Cecilia Olivares en esta misma *Historia*. Véase "Las suicidas" en el Capítulo Tres del Tomo II.

otras, efectivamente fue Oruro en Bolivia la ciudad tecnológicamente considerada la urbe del progreso. Fábricas, industrias, ferrocarril, vapores y humo así lo demostraban. En la antigua Villa de San Felipe de Austria, su nombre primigenio, se hablaba de negocios, se comerciaba, se conversaba sobre minas y mineral, sobre cargas y transportes. Una fuerte inmigración yugoslava y alemana poblaba los ámbitos con ferreterías esquineras —que eran las mejores— y tiendas en las que se podía comprar pasas de Corinto, masapán de Lübeck y turrones de Santander. La imagen que de la ciudad escribe José Eduardo Guerra es ejemplar:

> Oruro pueblo minero como Potosí, pero en que la vida febril de los negocios es mucho más intensa y absorbente, es una ciudad cosmopolita en perpetua transformación. Es una encrucijada por la que pasan, apresurados, inquietos, angurriosos, los hombres *que no tienen tiempo*. Allí la meditación se traduce en cifras y cotizaciones. La tradición de ese pueblo está en el desasosiego de la hora que pasa y en la aspiración del porvenir (1936: 67).

Según Gustavo Adolfo Otero, por otra parte,

> el panorama montañoso de Oruro se ha convertido en un panorama domesticado al servicio del hombre y de la industria, donde las chimeneas bruñidas empañan con su chorro de vapor o sus volutas de humo la limpidez de la atmósfera (citado en Guerra 1936: 67).

Para comprender en toda su extensión la obra de Hilda Mundy hay que dar cuenta de que *Pirotecnia* fue elaborada durante la Guerra del Chaco. En ese momento, Oruro, como escribe también José Eduardo Guerra, fue la ciudad con apariencia de puerto —de puerto seco, he escuchado decir a alguno—. Todo pasaba por ella, siendo, además, centro de distribución ferroviaria. Si bien no se tematiza la guerra, el libro se tiñe con su sombra y no sería muy descabellado pensar que su intensidad y negatividad provienen de la conciencia del espantoso absurdo que toda guerra implica. En sus crónicas escribe: "la sombra del Apocalipsis que al principio nos causó pavor, fueron templando nuestros nervios en una indiferencia de hielo. / El dolor continuo llega a la insensibilidad" (1989: 28).

En este aliento por la verdad, que implica un rompimiento con la belleza y la armonía, flota algo así como una ira contenida, por la sangre inútilmente vertida, por la herida que le hace finalmente declarar en la introducción a la recolección de sus textos periodísticos

[21] En una hermosa e íntima entrevista con Luis Ramiro Beltrán.

publicados durante la guerra: "cosecha de un espíritu sensible que se bebió los pasajes de una guerra como un helado cualquiera" (1989: 17). Como fuera, su obra es un hermoso atentado anarquista en contra del horroroso mundo inventado por la humanidad doliente, en el que llega, hacia el final y por impotencia, a la sabiduría del silencio.

Resignificar la ciudad consiste, en Hilda Mundy, en una relectura de los objetos que la constituyen de una manera moderna: postes de luz, árboles, automóviles, bocinazos, tranvías, privilegiando los objetos tecnológicos y mecánicos. Se trata de la representación de una ciudad "moderna" que, si de clasificaciones se trata, articulan los textos al ismo futurista. Los opúsculos, sin decirlo, rinden culto a la novedad tecnológica, aun cuando observan el activismo anarquista en el anómalo ritmo ciudadano distribuido entre el aburrimiento y su cura. Con todo, estamos en contacto con aquel progreso de las primeras décadas del siglo XX: el tranvía, el teléfono, el colectivo. Lejos pues de lo confesional, los textos se abren al entorno.

Para el crítico argentino Saúl Yurkievich (1996), la vanguardia opera según una doble estrategia: futurista la una, agonista la otra. Sobre estos dos extremos también se tensan los textos de *Pirotecnia*. Pues, por una parte, subyace a los opúsculos una risueña exaltación de los logros del progreso tecnológico que permite una imagen como "el gigantón poste ha florecido en una bombilla eléctrica", y, por otra, se expresan códigos negativos, subversivos, como "todos, todos viviendo con desgano las horas anónimas y alargadas que anteceden al alba, con una complicidad de contrabandista, falsificadores de monedas o buscones de bar" (1936 "Diecisiete", Segunda Parte: s/p).

Un intercambio de mitologías. La ciudad es urbe y se ha separado del campo. Se trata del tránsito de la naturaleza a la cultura, en el que se instalan como mediadores la alcantarilla, el asfalto y el poste de luz. Una mitología urbana creada para ser nombrada en contra del tedio y el reloj, el absurdo y la lógica establecida:

> "Cuatro"
>
> Como un juego de entretelas grises la ciudad dá "Buenas Tardes" sacándose el sombrero.
>
> Saludo de las 6 a 6 y media p.m.
>
> Media hora que lánguidamente sandunguea por el pasaje del día y la noche.

> Duda en los globos eléctricos acerca de si deben inflamarse las entrañas.
>
> Fracción decimal de tiempo en que el gracioso pelele oculto tras los hábitos caseros, se siente atraído por la calle, el automóvil, el amor, los platos fritos.
>
> Somos los hombres del crepúsculo, no en el sentido de "El Nocturno de las Edades" sino por la atracción malsana que ejerce sobre nosotros, la tarde diluida entre las sombras.
>
> 6 p.m. y la calle es una coqueta subyugante.
>
> Sea para admirar el difumino del cielo, las ojeras de una tigresa solitaria o los carros que tienen algo de desierto en su giba de dromedario.
>
> (Una voz dice que estos "autos" se hallan grávidos. Por una aberración fisiológica, dan al mundo los motociclos, como recuerdos palpables de amores con bicicletas de alquiler).
>
> Y en el decurso de esta media circunferencia de reloj, hay suspiros de pasión en las chimeneas por los pitones snobs y besos de distancia de los postes con las torretas telefónicas.
>
> Toda una palpitación de vida y amor en los congostos ciudadanos.
>
> *Hora de saludo: 6 a 6 y media p.m.* (Segunda Parte: s/p).

La extravagancia

La insistencia crítica sobre la representación que existe sobre la mujer sobrepasa el mismo libro, *Pirotecnia*, y se reitera de un modo similar en *Impresiones de la Guerra del Chaco* (Villanueva 1989). Se trata de desvirtuar la representación común de la mujer y de sus roles: la manera romántica de concebir el amor, la manera de seducir, de hacer, de mirar. Realiza una especie de vaciamiento de sentidos que revierte humorísticamente lo instituido.

La representación de la mujer desde la perspectiva masculina para el modernismo puede sintetizarse, lo hemos escrito, en este verso de Jaimes Freyre: "Mi amada maligna y hechicera", que recoge la paradoja en la figura femenina doble de ángel y demonio. Esta nueva mujer, soberbia en los encajes que viste, calzando guantes de terciopelo o seda, rodeada de gasas y tules, protegida por sombreros de fieltro y un galán apuesto, esta imagen de mujer frívola reina durante el modernismo y la vanguardia. Para Yurkievich, "las mujeres modernistas no son sólo la ninfa, la geisha, la marquesa, la sacerdotisa, la esfinge, la hetaira, la hechicera. Son también las 'musas de carne y hueso' que se pavonean paseándose en automóvil o en yate" (1996: 46).

En contra de esta representación seductora, Hilda Mundy nos

propone una representación irónica:

> Ya murió la época en que a una mujer se la comparaba metafóricamente a una sirena… una estrella… o una flor…
>
> En la parquedad del tiempo actual ya no se le puede aplicar el adjetivo pasado de moda: "Seductora"
>
> Los suspiros… los desmayos en pose artística… los brotes románticos en las noches de luna… se fueron junto a los calzados de elástico y lengueta…
>
> El espectáculo más "abracadabrante" en este siglo del automóvil y del amor en oro americano… sería un suicidio de pasión… con la ridiculez de una carta póstuma.
>
> Hoy es distinto… Hay adelanto… Hay fenómeno…
>
> La mujer fichada en 1936-37 se siente sufragista… chauffeur… aviadora… locomotriz… concertinista… boxeadora…
>
> Tiene el don singularísimo de haber reemplazado al corazón con una máquina portátil de calcular…
>
> Incluso dicen que por cada cuarto de lustro, simplifica su ropero con cinco prendas menos para la facilidad de subir al ómnibus y sentarse en los incómodos bancos públicos… (1936 Primera Parte, XXIV: s/p).

En el texto se marca el paso de la mujer a la profesionalización. La representación ha invadido los espacios que tradicionalmente tan sólo se pensaban masculinos. Ni bordadora ni seductora. Mundy misma se reconoce actuando a través de una "bipersonalidad", como la llama: secretaria de día, escritora de noche; "50% . . . dactilógrafa obscura y mecánica" y otros 50% "plena y revolucionaria [renaciendo] a la vida[,] escribiendo . . . las vanguardias más risueñas y jocosas" (1989: 33-34)[22].

Si bien existe ironía en el opúsculo precedente, que parece distanciar al microcreador de lo narrado, puede pensarse que la representación de la nueva mujer, paradójicamente, cuenta con su fervor, pues, finalmente, ¿no era escribir, por lo menos en la dirección por la que ella había optado, el ingreso a un activismo no precisa y socialmente adjudicado al rol femenino? No deja de sorprender —y creemos que por ahí hay muchísimo más que decir— el ojo ampliado con el que se cree mirada: "Aquí va la andrógina espiritual", diría una dama "binoculada", escribe en el opúsculo "Veintiuno" (Segunda Parte). Se trata de una mirada que recae sobre los roles nuevos que ejercen las mujeres que, sin embargo, no le proponen tampoco un discurso feminista, pero sí el reconocimiento de una actividad pensada aún

sólo masculina como plenitud. Por eso mismo andrógina.

De manera menos conflictiva en su relación con el papel de escritora, encuentra su lugar en el decirse con autenticidad en lo extravagante: "Si uno es fiel a sí mismo, siendo extravagante, no hay razón para cortar el hilo de esa extravagancia, asociándose a una lógica común y vulgarizada de grado extremo (Primera Parte, I: s/p). La extravagancia parece, en este caso, un eufemismo que le permitía "ser rara" y escribir crítica, irónica, jocosamente, y reírse de ella misma y de todos.

El atentado anarquista

Habíamos dicho que la labor de resignificación también se orienta hacia el lenguaje. No se trata solamente de inventar o forzar variaciones en lo que se refiere a aquellos signos auxiliares como los puntos suspensivos, las comillas y otros, sino también entrecomillar una palabra ya dada de manera que pase a integrar el campo de juego. Se trata de semantizar las mayúsculas, las bastardillas y los puntos suspensivos. Una economía visible y anunciada rige la elaboración de los opúsculos, y la misma sintaxis presenta al oído una anomalía respecto de la lengua socializada que no proviene solamente de palabras rebuscadas.

La actividad literaria en Hilda Mundy se trueca en una especie de atentado anarquista: impugnar la imagen tradicional del mundo y el mundo de la imagen. Liberada la metáfora como el principal agente de una imaginación que se quiere sin ataduras, logra dotar a los textos de una máxima autonomía, pues toda función extratextual está rota. Así se puede redefinir el mundo según nuevos atributos, sin implicaciones sobre lo verdadero y lo falso. Ese es el juego que plantea Hilda Mundy en *Pirotecnia*, esa "nada", como explicita el libro. La mirada escritural es por eso mismo esencialmente transformadora de las representaciones. La relación que existe entre contenido y continente, entre figura y psique, entre cuerpo y alma es una lectura. Un pesimista pensado delgado resulta un gordo rechoncho. El peso del cuerpo va de acuerdo a la sensibilidad, también las enfermedades figuran un cuerpo que se torna signo. Incluso las palabras pueden ser ~~leídas según~~ su peso. Si todo puede ser leído de otra manera, se invalidan

[22] Véase también "Las suicidas" de Virginia Ayllón y Cecilia Olivares, Capítulo Tres del Tomo II.

naturalmente los antiguos sistemas de representación simbólica de la realidad. Pensado como antiarte, el libro decodifica lo dado al pensarse como antiarte. Finalmente, no es sino una inexistencia la que se afirma, la que propone el lenguaje artístico: ¿ya no existe el arte?

La dinámica del rechazo a un sistema social que define la obra de Arturo Borda y de Hilda Mundy formula el quiebre en la historia social. Estos textos fueron el terreno privilegiado para ejercer ese rechazo como práctica escritural. La negación se introduce en el lenguaje que explota en una re-invención de la realidad que separa las cosas y las palabras dislocando el registro de los sentidos. *Pirotecnia* va más allá del puro artificio y no sólo determina una puesta en marcha de un modelo estético. Es ante todo una obra crítica que se orienta hacia la imagen de un mundo aparente para describir la verdad que ahí se encuentra: apariencia, también.

Si la experiencia moderna construye una radical discusión de lo que se habitaba como realidad, rompiendo las barreras entre la realidad y la ficción, como en el caso de Jaimes Freyre y de Borda; en Mundy, por una parte, se acentúa el carácter absolutamente ficticio de lo literario al proponer un goce escritural desinteresado en la medida de su apariencia y nadería, pero, por otra parte, se conduce la mirada de un supuesto lector hacia una actitud crítica, apoyada en la fusión entre lo creativo y lo crítico de una escritura autoreflexiva. Esta actividad crítica se profundiza al ofrecerse al silencio, pues esta clausura acaba por asumir un acto de resistencia que la opone al sistema. El gesto de callar es una señal de rebeldía. Para Sartre, "callarse no es quedarse mudo, es resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía" (1948: 32).

Si bien su silencio asume lo denunciado en *Pirotecnia* —la palabra como apariencia, la verdad no está en las palabras ni en obra de arte alguna—, puede pensarse paralelamente que este gesto evade todo riesgo al renunciar a la palabra. Por otra parte, el silencio en Mundy es comprensible como un acto de resistencia, pero ello no permite presumir con toda naturalidad un gesto heroico si ese callar es ignorado. Aunque la indiferencia en este país es tal, que difícilmente puede esperarse de su parte una reacción a semejante voluntad de silencio. Lo cierto es que su gesto no fue percibido y el contraste entre el escribir y el silenciarse quedó en la nada, sin llegar a actuar como oposición al sistema. En esa perspectiva tienen razón Cecilia Olivares y Virginia

Ayllón al tildar a Hilda Mundy de escritora "suicida"[23].

La alegoría fantástica[24]*: la* matria

El mismo año de la publicación de *Pirotecnia,* se publica en Santiago de Chile el extraordinario conjunto de relatos sobre la Guerra del Chaco, *Sangre de mestizos* de Augusto Céspedes, que cambia de una manera radical el transcurso no sólo de las vanguardias sino de nuestra modernidad. En una palabra: las aplaza.

> [Después de la Guerra del Chaco] se respiraba en Bolivia una profunda frustración. Muy pronto afloró la convicción de que los tres años de lucha habían significado la cancelación de un ciclo histórico nacional y la apertura de uno nuevo, bajo signo absolutamente innovador. Se hablaba de regeneración, se abominaba de las más consagradas instituciones, símbolos y portavoces de la democracia oligárquica (Barnadas y Coy 1977: 8).

Este cambio provocado o acelerado por la guerra da lugar a toda una nueva "generación literaria", como la han llamado algunos críticos por la cantidad de obras que toman como escenario, directa o indirectamente, el conflicto bélico. Casi todos estos textos (en su gran mayoría novelas y cuentos), sin embargo, retoman nuevamente un lenguaje testimonial y orientan la escritura hacia la traducción de sus preocupaciones nacionalistas.

Sangre de mestizos (1936) de Augusto Céspedes, y lo reiteran muchos comentaristas literarios, es la obra que supo otorgarle a la guerra el mayor "tinte verídico"(Barnadas y Coy 1977). De esta reunión de cuentos, aunque hay quienes sostienen que se arma una unidad entre ellos, queremos destacar "El pozo", tal vez el único de ellos que puede ser valorado como una narración vanguardista, en la perspectiva considerada por Fernando Burgos:

> Su universo refleja la variada tela escritural con la que se enfrentaban los procesos de vanguardia: pérdida de los límites entre un mundo tangible y un espacio irreal, realización existencial de lo absurdo frente al empecinamiento humano de modificar la realidad, envolvente y poderoso entorno alucinatorio

[23] En el ya mencionado Capítulo Tres del Tomo II.

[24] Entendemos aquí "alegoría" a la manera de M. Blanchot en "El secreto del golem" (1969: 101,102): la alegoría extiende muy lejos la vibración enmarañada de sus círculos, pero sin cambiar de nivel, de acuerdo con una riqueza que se puede llamar horizontal: se mantiene en el ámbito de la expresión mesurada, al representar, mediante algo que se expresa o se figura, otra cosa que también podría expresarse directamente.

> como guía de la escritura y de la experiencia humana, descontrol de la narratividad autorial o transformación en introspecciones de escritos ya existentes, experiencia intimista con la escritura, prontamente modificada por desviaciones hacia espacios desconocidos e incomprensibles, internación en la geología de la imaginación como respuesta al carácter aparente de lo real (1995:89-90).

En esta *Historia crítica*, y de manera simbólica, "El pozo" adquiere un triple valor. En primera instancia, sintetiza una historia literaria en la que un lenguaje testimonial que se inscribe en el realismo va desplazándose hacia un quiebre de la realidad, a causa, sencillamente, de la intensidad de una experiencia absurda, tornándose en una narración fantástica. En segunda instancia, logra, en su calidad visionaria, ser el objeto de una búsqueda que une a los bolivianos, respondiendo al ideal de homologación nacional. Y, finalmente, en tercera instancia, en aquel hueco cavado con tanta angustia no sólo se entierra a los soldados bolivianos, sino a la vanguardia literaria en Bolivia[25]. Pues, no hay duda, la ideología del nacionalismo enterró toda literatura experimental no comprometida directamente —como el caso de Hilda Mundy, que se articulaba por inversión— con aquel proyecto engendrado en los sótanos de la Guerra del Chaco[26]. Es extraño o, en todo caso, llama la atención que una experiencia tan intensa como fue la guerra y una época literaria tan febrilmente creativa en el mundo y, particularmente, en América Latina —*Altazor* (1919), *Trilce* (1922), *Residencia en la tierra* I (1925-1931)—, se volcara en un lenguaje que no trascendía prácticamente una intención testimonial en torno al hecho bélico, tal como sucediera con la actitud literaria durante *El arco colonial*.

El cuento "El pozo" de Augusto Céspedes es una excepción entre toda la literatura llamada de la generación del Chaco. Podría afirmarse, sin malicia, que lo logra por la fuerza misma de la guerra, porque ningún otro relato ni novela de Céspedes alcanza el vuelo delirante de esta narración. Valga aclarar que Augusto Céspedes participó en la guerra, primero como cronista del "Universal" y luego, como combatiente de línea.

[25] Vale la pena llamar la atención sobre la novela experimental de David Villazón publicada en 1939, *Rodolfo el descreído*. En ella puede observarse precisamente esta ruptura —aunque de una manera mucho menos "perfecta" que en Céspedes— entre una escritura que se quiere experimental (la primera parte de la novela) y la vinculada a la Guerra del Chaco. En el tránsito de uno a otro espacio se cambia de narrador. Por otra parte, se pasa de un vaciamiento de los sentidos a una producción de sentidos nacionalistas. El peso de la experiencia bélica se enlazó, como citábamos, a la construcción de un proyecto político nacionalista.

"El pozo" se propone como un relato a la manera realista, es decir, tiende a la identidad con el referente. El "Sof", suboficial Miguel Navajas, se "lee a sí mismo" (1962: 15). Este leerse —leer el país y escribir— se efectúa como la reproducción de su diario de campaña. Testigo presencial y narrador del acontecimiento, en el Hospital Tarairí, exprime "de ese Diario la historia de un pozo que ahora está en poder de los paraguayos". Esta intención de veracidad, que se subraya con el traslado al lenguaje del habla local de sus protagonistas, nunca se abandona.

Desde un principio la breve narración pone en escena una ruptura en el sentido de la acción. El pequeño grupo del regimiento de zapadores tiene la tarea de abrir una picada (camino transitable por camión), que resulta trabajo inútil pues es sustituida por otra tan vana como la primera: "La primera picada que trabajamos ya no será utilizada, pero abriremos otra "(21). Una vez ocupados en el trabajo de la segunda picada, la orden es reemplazada por otra tarea: "Debemos buscar pozos de agua./Esta tarde hemos recibido orden de continuar la excavación del buraco [agujero en portugués], hasta encontrar agua" (22). El caos introducido por la diversidad de mandatos rompe con una presuposición de causalidad y/o como supresión de finalidad. La cadena militar, sin embargo, siempre ciega, obedece.

El diario del "Sof" va registrando los metros de una excavación que prontamente se descubre tan inútil como las labores anteriores. Se cavan 5 metros, 12 metros, 18 metros de profundidad. La tierra lodosa parece a esta altura prometer más que polvo. 24 metros, 30 metros, mientras escribe el suboficial la alegoría boliviana: "Vivimos una escasa vida de palabras sin pensamientos./Hechos y palabras se amontonan sin huella. Pasan como una brisa sobre el pajonal sin siquiera estremecerlo. Ya no tengo otras cosas que anotar" (21).

El relato registra la escisión de los sentidos de la acción de los personajes en la relación jerárquica y vertical, entre los conductores de la guerra y del país, y los soldados, que son el pueblo cuestionando el sentido de la obediencia y el absurdo del mandato.

---

[26] Es cierto que la segunda "Gesta bárbara" propone algunas experimentaciones en una escritura surrealista, pero todavía estaría en el territorio denominado *El camino de los cisnes*.

> Debemos detener este trabajo inútil y con este objeto, he elevado una representación ante el comandante de batallón quien me ha citado para mañana
>
> 29 de abril
>
> —Mi capitán— le he dicho al comandante— hemos llegado a los 30 metros y es imposible que salga el agua
>
> —pero necesitamos agua de todos modos — me ha respondido (26-27).

Así como en un principio se abrían sendas sin un objetivo claro, ahora se cava un pozo a pesar de los indicios que señalan la futilidad del trabajo. Se cava en contra de lo real. Ante la exigencia de una voluntad enloquecida, se corre tras un sentido ilusorio para ingresar en el ámbito de lo irreal: "obedeciendo a una lóbrega atracción, a un mandato inexorable que los condena a desligarse de la luz, invirtiendo el sentido de sus existencias de seres humanos" (28). Se cava 40 metros, 45 metros, 50 metros de profundidad…: "Suceden cosas raras. Esa cámara obscura aprisionada en el fondo del pozo va revelando imágenes del agua, con el reactivo de los sueños" (30).

Si *Aguafuertes* de Roberto Leitón entraña una crítica a la carencia de todo proyecto social y, por ende, moral comunitario —todo es permitido—, en "El pozo" de Céspedes esta carencia de proyecto, o, más bien, la existencia de un proyecto absurdo, cristaliza en el simulacro de un hacer, alegorizado en la excavación de un pozo en busca de agua, en contra de toda evidencia real de que exista tal elemento.

Es cierto, los seres humanos no pueden vivir sin la presuposición de un sentido. Este sentido durante una acción bélica está dado por valores tales como la defensa de la patria, el heroísmo y, probablemente, otros. En el cuento de Céspedes este supuesto se topa pronto con la incongruencia de las órdenes emanadas de "arriba", llámese comandante o coronel. El enemigo se diluye al desplazarse la acción bélica a la lucha por la sobrevivencia más elemental: la búsqueda de agua. Ésta, a su vez, con todo el poder del absurdo, se realiza en la excavación de un pozo que no tiene agua. En el relato se cava la "caverna vertical", en la oscuridad e incertidumbre, hasta el delirio, hasta romper las fronteras de la realidad y hallar en el espacio imaginario, y sólo ahí, el agua tan ansiada. El pozo no sólo sintetiza la futilidad y el absurdo de la guerra y la relación extraviada con un enemigo que toma forma, no en cuerpos paraguayos, sino en el propio, y en la sed, en el sudor, en el infame submundo de las picaduras, en la vana

búsqueda de sombra entre ramas esqueléticas que se dicen árboles, en el abrasador cansancio, en esa enorme y pesada fatiga, y en el cavar y cavar y cavar.

> El comandante de la División ha hecho detener su auto al pasar por aquí. Me ha hablado, resistiéndose a creer que hayamos alcanzado cerca de los 45 metros, sacando la tierra balde por balde con una correa.
>
> — Hay que gritar, mi Coronel, para que el soldado salga cuando ha pasado su turno —le he dicho.
>
> Más tarde, con algunos paquetes de coca y cigarrillos, el Coronel ha enviado un clarín.
>
> Estamos pues atados al pozo. Seguimos adelante. Más bien retrocedemos al fondo del planeta, a una época geológica, donde anida la sombra. Es una persecución del agua a través de la masa impasible. Más solitarios cada vez, más sombríos, obscuros como sus pensamientos y su destino, cavan mis hombres, cavan, cavan atmósfera, tierra y vida con lento y átono cavar de gnomos (31).

Ahora bien, de este absurdo, Céspedes recupera la tan ansiada homologación entre regiones. La situación límite da para ello en realidad Somos todos los bolivianos que buscan: Chacón, el potosino; Pedraza, el vallegrandino; Irusta, el paceño y Cosñi, el cochabambino y "cuatro indios más" (23).

Indios que no tienen nombre ni procedencia en el relato, cavan y cavan en dirección a la *matria*, esa tierra de origen pasiva que los torna iguales. Cavan hacia atrás, hacia adentro, hacia la memoria geológica que se revela, finalmente, como un sino de autodestrucción. Es un cavar incesante bajo la luz del simulacro: el proyecto de unificar este país, la recuperación de lo que somos pero en negativo. Hacer heroico, sí, pero vano: el agua no existe, el proyecto es morir, pero juntos; Irusta, Cosñi, Pedraza, Chacón… Sin embargo, el cavar se va articulando a un sentido superior alegórico que manifiesta una construcción en la que están representados todos los bolivianos: el vallegrandino, el potosino, el paceño, el cochabambino y cuatro indios más. Las regiones se hermanan. Céspedes encuentra, finalmente, este homogéneo tan buscado por el nacionalismo en el país, en lo fantástico. Es decir, en un plano superior que, no obstante, no logra liberar la negatividad de la situación. Si bien reformula un sentido de lo boliviano en el ámbito de lo extraño, también enemigo, mantiene en tensión ya no las fuerzas de integración y exclusión entre bolivianos, sino el vértigo del sinsentido encubierto por una experiencia delirante. "El pozo" es la indagatoria

del ámbito real negativo en lo fantástico.

En este cuento no sucede como en la obra de Jaimes Freyre, una ruptura del discurso unívoco para mostrar una pluralidad de voces que elaboran por su cuenta otras versiones de la historia, en este relato es la pluralidad regional que encuentra su discurso único en la fatalidad de la excavación de un pozo. En ese sentido, no se da en el significante del cuento un trastrocamiento de la realidad, sino es el absurdo del sistema jerárquico (mandato-obediencia) y no necesariamente militar, pero sí como guía de los hombres del país, que fuerza la realidad hasta el desquiciamiento para ingresar por las puertas irreales, cumplir con el mandato y obtener lo deseado:

> ¿Es que en realidad hay agua?… ¡Desde el sueño de Cosñi todos la encuentran! Pedraza ha contado que se ahogaba en una erupción súbita del agua que creció más alta que su cabeza. Irusta dice que ha chocado su pica contra unos témpanos de hielo y Chacón, ayer, salió hablando de una gruta que se iluminaba con el frágil reflejo de las ondas de un lago subterráneo.
>
> ¿Tanto dolor, tanta búsqueda, tanto deseo, tanta alma sedienta acumulados en el profundo hueco originan esa floración de manantiales? (31).

Esta forma de realismo hace referencia a una realidad extratextual concreta: el país. La narración plantea, pues, una indagatoria sobre ese "real" boliviano, indecible y abismal, a través de una reducción alegórica. Ingresan en cuestión la finalidad objetiva no sólo de este acontecimiento bélico, sino la pérdida de toda orientación política y social que se vivía tanto en el campo de batalla como en el país entero. Desorientación que aquí no evoca la corrupción, como en *Aguafuertes* de Leitón, pero que no por ello deja de cuestionar la inconsciencia, la falta de luz y lucidez, como si la realización de un proyecto boliviano sólo se hiciera posible, en la búsqueda inútil, en las apariencias de la ficción. Atados los bolivianos a la irrealidad como a una fatalidad y valga la repetición de la cita: "Estamos pues atados al pozo. Seguimos adelante" (31); y la pertinencia de esta otra: "Avanzan por aquel camino nocturno, por esa caverna vertical, obedeciendo a una lóbrega atracción, a un mandato inexorable que les condena a desligarse de la luz, invirtiendo el sentido de sus existencias de seres humanos (28).

No deja de llamar la atención esta ciega obediencia, sin más signo de rebeldía que "una impotente protesta". El relato utiliza lo fantástico alegórico como otra forma de realismo que se orienta hacia

la indagación de un referente concreto: la historia de Bolivia. Inquisición de todas maneras cruel, lúcida y profunda que no da cuenta de las razones de los extravíos de nuestro Estado, ese invisible poder que ejerce la palabra jerárquica y torna toda acción vana y absurda, obedeciendo a los fuegos fatuos que son apariencia de realidad.

3. El pie derecho

Desterrada la modernidad por el peso de múltiples obras que retornan comprometidamente al lugar de una representación social que se articula, según un impulso romántico, a una escritura realista, teñida de ideologías asociadas al marxismo socialista, el pensamiento literario, después de la Guerra del Chaco, se inclina en el tiempo hacia el pasado, y hace nudos con Mendoza, Arguedas, Chirveches, Tamayo ensayista y otros, alimentando el territorio de *La angustia cívica*, o afiliándose poéticamente al *Camino de los cisnes*, generalmente bajo una poética modernista que rige hasta muy entrado el siglo XX[27]. Este entierro de toda literatura experimental se puede observar de manera ejemplar en la irregular y extravagante novela de David Villazón, *Rodolfo el descreído*. En su primera parte ironiza con entusiasmo y humor el modus vivendi de una modernidad frívola, tecnicista y vacía, extremando las rupturas de una escritura experimental. Su segunda parte, no obstante, desplaza el lúdico narrador primero y se ve envuelta en un lenguaje que no admite el humor, inscrita como está en el horror de la guerra que conduce a la novela, sin chistar, hacia las formas tradicionales de narración.

En 1950, tras un concurso auspiciado por el periódico *Última Hora*, se publica el primero —así lo dice la portada— de una promesa de libros del movimiento "Gesta bárbara" en su segunda versión[28]. Ahí quedan convocados Julio de la Vega, Gustavo Medinaceli, Armando Soriano, Mario Miranda Pacheco, Alcira Cardona y otros. Según lo que dicen, el "movimiento… ya abarca a todo el país y reúne a las juventudes anhelosas de la libertad por la cultura". El nombre de esta segunda agrupación se introduce en el ámbito cultural legitimado por Gamaliel Churata, aquel viejo fundador de la primera "Gesta bárbara" en Potosí, en 1919, junto a Carlos Medinaceli, Enrique Viaña y otros

[27] *Cifra de las rosas* de Óscar Cerruto —ya lo hemos dicho— se publica en 1957. Su poética es absolutamente ¡modernista!

bárbaros. (Habrá todavía una tercera "Gesta bárbara").

Trigo, estaño y mar, el libro en cuestión, es significativo para dar cuenta del pensamiento literario de la época. Estamos en 1950, y fuera de algunos intentos que podemos llamar surrealistas, como los de Gustavo Medinaceli (1958 Cuando su voz me dolía, edición póstuma, Cuaderno de poesía No 8 Biblioteca paceña, H. Municipalidad de La Paz) y Julio de la Vega, (1957 Amplificación temática. Cuadernos de poesía No. 6 Biblioteca paceña. H. municipalidad de La Paz) y una no primeriza en el país pero sí seductora literatura erótica del narrador potosino Enrique Saint Loup (1955) y que merece una lectura aparte, no existe propiamente una escritura de vanguardia. La literatura estaba altamente comprometida con los problemas sociales y hasta económicos de Bolivia, y los tópicos del concurso literario y el libro resultante del mismo—apadrinado en sus primeras páginas por Franz Tamayo— obedecen a éstos también, de manera eficientemente nacionalista. Así lo confiesa Churata:

> La generación sucedánea de esta primera Gesta Bárbara no fue ya poética, aunque contó con vigorosos escritores. Fue socialista, revolucionaria. Sabía yo que enjuiciaba a los bárbaros por su esteticismo intrascendente, y con razón, pues no hubo movimiento más desprovisto de enjundia política (*Trigo, estaño y mar* 1950: 114).

La literatura giraba, entonces, no solamente alrededor de un problema estético, sino fundamentalmente en torno a una moral, que sin dejar de lado el conflicto de la identidad, abarcaba un compromiso político. De alguna manera los "fondistas", a partir de la guerra, se habían convertido en militantes de la "realidad". Continúa Churata:

> Oficialmente teníamos los bárbaros de la función intelectual o artística una idea platónica y como buenos platónicos juzgábamos que el arte es bueno si es bello. Santayana, que es un platónico de modulación quáquera, sostiene que el arte es bueno si es realidad, sobre todo si se hace artesanía y que la mera condición de la belleza en sí no justifica la mentalidad artística (114-115).

A esta actitud nacionalista —revolucionaria— que entraña la serie de afirmaciones del autor citado y que toma lo real como objeto de

---

[28] Se trata del libro *Trigo, estaño y mar* (La Paz: 1950) que reproduce el concurso convocado por *Última Hora* y editado por el segundo grupo de "Gesta bárbara", reunido en La Paz.

conocimiento y del arte, se añade enseguida una actitud populista que proponía enraizarse en las culturas americanas, dando cuenta de las diferencias de identidad, en franca oposición a los modernistas de cepa:

> ¿Infamaré el habla de Castilla porque me dirija en familiar entonación al *yarakaka*, ese compañero de la solana? ¿ofenderé a mi madre, por decirla *colimama*, que no es lo mismo que decirle mamaíta o "mami", como hoy, tan grotescamente se usa? No. No. No pueden infamar al español las voces americanas, no solamente porque España no es ya sino una parte de América, cuanto porque un idioma colonizador no sólo impondrá sus raíces y sus modos, sino al mismo tiempo, asimilará parte del legado que le brindan sus colonias y aquí resulta, como ya sea ha dicho, que el conquistador acaba conquistado (117-118).

Así quedan señaladas las vertientes de una literatura, que, a pesar de los años transcurridos, puede ser considerada como perteneciente a la época post Guerra del Chaco, apresada por un sujeto que se nominaba héroe/pueblo y un objeto, justicia/patria, y que después, con algunas variantes, resucitará tan campante en la así llamada por los críticos "literatura de la guerrilla", allí por las décadas de los años 60, 70 y 80.

Pensamos que la ruptura de este lenguaje, que no se inscribe en nuestra modernidad, cercado como estuvo en la jaula de los tópicos nacionalistas, se realiza con todo vigor y convicción con la obra de Jaime Saenz. Obra que, como habíamos anunciado, funda otro lenguaje, liberador de las formas anquilosadas en el modernismo y la problemática nacional. Un lenguaje, entonces, capaz de abrir un nuevo espectro literario. Por eso mismo, figura como el *Pie derecho* de nuestro arco. Y valga aquí la aclaración: su obra también funciona como un *pliegue* hacia otro espacio literario, que a su vez desarrolla otros principios de representación —que, sobrepasando los límites que hemos impuesto a nuestra investigación, pertenecen a otro futuro—.

El escalpelo se llama el primer libro de poemas publicado en 1955 por Jaime Saenz (el poeta siempre ha insistido en que se trata de poemas y no de relatos). Decir que el libro causó algún impacto es pedir demasiado a una crítica aún inmersa, en esos tiempos, en las expectativas de una escritura que exprese la siempre buscada "sensibilidad social". Por otra parte, es cierto que los textos de *El escalpelo* se habían adelantado en mucho a la posibilidad de una lectura que pudiese dar efectiva cuenta de la novedad que entrañaba, a pesar de que referidas

a la literatura latinoamericana estas buenas nuevas habían dejado de serlo, por lo menos unos cinco lustros antes. Sin embargo, a la luz de los sucedidos literarios nacionales, *El escalpelo* proponía un lenguaje que acababa con las —a esa altura— cursilerías modernistas. Ya el primer poema se presenta osadamente sin signos de puntuación, dentro de una continuidad narrativa de flujo asociativo emparentado, en ese cabo, con el surrealismo. El *continuum* no respeta una línea argumental y la asociación libre sigue un ordenamiento rítmico más que de imágenes. Esta lógica musical se extiende a todo el libro y se obliga a forzar en muchos casos la sintaxis. Es entonces otro el oído y otra la voz. Un llamado de atención sobre el significante como materia del obrar poético muestra el juego del lenguaje. La letra E deviene, en uno de los relatos, objeto de la mirada y, por lo mismo, objeto del pensamiento o, si se prefiere, objeto de juego del pensamiento: "E./'E'; sabes tú qué significa 'E'./ . . . /Lo atronador y curioso, lo mismo que la lluvia, es que no puedes aplicar tú la 'E' o la 'T' a ninguna otra letra del abecedario, y tampoco a la vela o al viento" (1975: 55-56). El lenguaje deviene acontecimiento.

La yuxtaposición aparentemente arbitraria de imágenes, a veces absurdas, a veces grotescas, pero siempre abismales en torno a la muerte, sorprende porque ahí donde se espera el horror hay ternura, ahí donde habita el amor se erige el adiós. Tal vez la mejor manera de explicitar la intención del mismo Saenz con este libro, es citar un verso del poema *Homenaje a la epilepsia:* "Fabricar un preámbulo de locura, de tal modo que todos los fabricantes de la nada no sepan qué hacer" (75).

Abanderada la obra con semejante verso, ingresa en nuestra literatura la pasión de una voz que marca sin lugar a dudas una revolución en nuestro lenguaje.

3.1. La morada del deseo

La obra de Jaime Saenz nos propone en la trayectoria seguida, lo hemos escrito, el otro extremo de una escritura moderna que había comenzado con Jaimes Freyre. Queremos, aquí, rescatar de Jaimes Freyre aquel pensamiento fundamental que proponía los poderes del lenguaje como la posibilidad de transformación de la vida y la historia. Es decir, la alternativa que ofrece el lenguaje de modificar la vida: "toda visión es . . . realidad dormida", o, si se quiere: "los sueños

son vida", haciendo depender la representación del imaginario que lo entraña. Esta afirmación plantea la nominación como posibilidad de cambio. Pensamiento ultramoderno, si por ello entendemos la profunda interacción que existe entre la nominación y la representación de la realidad.

Sobre este saber moderno se apoya la escritura del autor de *La noche* (1984). Es así que, desde el inicio de su reflexión poética, su escritura se instala en la voluntad de separarse de los lenguajes establecidos para crear el suyo: "olvidó el océano y las voces", dice el primer verso de *Muerte por el tacto* (1957). Esta voluntad implica el deseo de crear un lugar diferenciado, que a tiempo de ser un espacio desde el cual ejerce el rechazo, pueda obrar a su vez un lenguaje diferente en el que las palabras cambiarán de valor creando un mundo distinto. Siguiendo este paradigma, no es osado decir que su deseo de transformación necesariamente incorpora una constante reflexión sobre la forma:

> cuando el matar no es condenable sino sólo matar y el término con que se designa la acción desaparece
>
> cuando te topes en las esquinas con alguien idéntico a ti y puedas decirle "hola", "ojalá", "tal vez", "recuerda" o "quién sabe"
>
> indistintamente
>
> como si te refirieras a él o a ello o a ellos o a ti desde la luz hacia la luz (1975: 96).

Este situarse en otro lugar, oculto, al resguardo de los lenguajes que diversifican todo para no llegar nunca a lo simple y sencillo, obedece en el poeta, en los primeros libros, a la necesidad de recuperar el alma, el sentido del vivir, la razón de ser y estar y, por lo mismo, implica un alejamiento y una renuncia a "todo" lo que pueda, por oposición a las "extrañas costumbres": dejarlo en libertad para estar "en la espera de ser". Es ese lugar, que en *Recorrer esta distancia* se nominará la "morada del deseo", la interioridad que permite proyectar otra relación con el mundo y favorecer una percepción distinta de la más inmediata realidad. Así, en *Muerte por el tacto*:

> Yo me escondo de las extrañas costumbres —de la actitud con que no se debe resumir una tesis adorable acerca de las cosas sencillas y perfumadas
>
> soy partidario de las lombrices y de los peces
> de las estrellas que cantan
> guardo devoción por la mirada de los niños

> y me gusta dibujar cuando llueve
>
> y cuando se humedecen mis ojos, me es necesario poder hablar el idioma secreto originado durante el triunfo de las cosas
>
> juzgo conveniente alabar la esencia de aquel anciano y detenerme cuando el ayudante de hornero le hace muecas descriptivas
>
> al animal que pasa fugaz ante la sonrisa de la viejecita del dintel
>
> en fin, adoro las voces claras, los trenes y las ciudades
>
> y por todo lo que digo
>
> adoro mis entrañas oscuras (1975: 101).

Llevar adelante otro lenguaje, que permita esa "espera de ser" y a su vez incorpore la diferencia crítica, es una de las presuposiciones fundamentales de su tarea. Este presupuesto debe ser comprendido como un programa de vida que involucra en la escritura no solamente una mirada que cuestiona lo dado, sino que en su obrar funda, en interacción con la vida y la obra, una transformación de poeta y poema bajo la luz de una labor alquimista. En esa perspectiva, podemos decir que su obra poética se da a la tarea de dar forma visible a una experiencia invisible. Esta labor entraña un proceso que toca tanto al hombre como a su hacer: "cuando nada más tenga que mi alma y haya dejado atrás lo inútil, lo que tan sólo deja vivir pero no determina la razón de los caminos —cuando haya cortado mi hablar y sólo mantenga relación cristalina con las cosas" (103).

3.2. El conjuro alquimista

> La contigüidad de la muerte
> es la suprema gracia que
> puede esperar el artista.
> **Jaime Saenz**

En una carta dirigida a Roberto Bonel[29] (1975), Jaime Saenz escribe:

> Como podrás ver, todo esto se relaciona íntimamente con el espíritu de la alquimia. El artista es un místico, al igual que el alquimista; en el ejercicio de la mística encontrará la materia prima de la obra. La obra está en función de la totalidad, para el alquimista; es la totalidad misma, no es cosa que se puede terminar. La obra es inconmensurable. La obra lo es todo (*La mariposa mundial* 2001: 9).

La voluntad de producir una obra, a partir de la creación de un lugar diferenciado de todo lo instituido, está signada por un límite en el

lenguaje que eleva el hacer poético a una propuesta de vida, de arte y de filosofía, pues entraña la modificación de la conducta del poeta, de su hacer estético y, además, determina la posibilidad filosófica de "encontrar la verdad", de someterse al "aprendizaje" y de "comprender todas las cosas":

> Ser humilde para conocer, para encontrar la verdad. Quien es humilde será orgulloso, despiadado y soberbio; el aprendizaje de la humildad así lo determina. Y tan sólo el humilde podrá comprender el sentido de semejante contradicción, por ser humilde, y sabrás comprender todas las cosas, por ser un iniciado en el secreto de la obra (*opus*), a la que está ligado por indestructibles lazos de orden mágico (9).

La labor alquímica consiste en crear primero la "substancia de la creación," que asegura, por decirlo así, la diferencia: dota a la obra de una significación mágica. Pero, es más, la escritura debe discurrir paralela a la experiencia interior, vivida necesariamente en contigüidad con la muerte:

> El poeta —y se dice poeta al creador— ha de crear antes que nada la substancia de su creación, por cuanto no podrá crear sino con esta substancia la obra de su creación. Quiere decir que sólo se podrá crear después de haber creado, no antes. Quiere decir que el conocimiento en el vivir es insuficiente para alcanzar la substancia de la creación, por lo que habrá que remitirse al estar muerto. Quiere decir que el estar muerto es de hecho la substancia de la creación.
>
> . . .
>
> Con el sufrimiento, con el dolor y con el adiós, habrás creado en gran parte la substancia de tu creación, y por ende, tu misterio. El misterio particular y personal para adentrarte en el misterio total (7, 8).

En esta perspectiva, que no puede sino ser individual, el caldero alquimista del poeta convierte la palabra en "oro". Se trata de una poética de vida que obra en la escritura y que a lo largo del camino se definirá como un "recorrer esta distancia".

Ahora bien, cuando decimos que está en cuestión la creación de otro lenguaje, implicamos en éste la cualidad de lo creíble, es decir, un estar próximo a lo verdadero. Un lenguaje que tiene el poder de comunicar por sí mismo, en oposición a aquél ensimismado de ese "todos", del que el poeta precisamente quiere escindirse:

[29] Este fragmento y los siguientes provienen de una carta que escribió Jaime Saenz a Ricardo Bonel a Moscú, fechada el 1 de noviembre de 1975. Ha sido reproducida en el quinto número de *La mariposa mundial* (La Paz: 2001); citamos de ella.

Todos han alcanzado un nivel suficiente para descifrar los anhelos que formula aquella lagartija

no se deciden hacerlo

creen que no hay motivo o no se imaginan creer que hay un motivo

por eso se quedan quietos tocando el tambor
prefieren mirarse a sí

solamente se comunican entre sí
no con lo tenue de las cosas
Viven cautamente entre sí
No prefieren alaridos
Ni guardan algo en su corazón (Saenz 1975: 100).

El lenguaje elegido por el autor de *Muerte por el tacto* no es de ninguna manera, dicho en términos generales, de acceso inmediato. Y no sólo por la novedad —que a estas alturas, lo hemos dicho, ya no es novedad—, sino porque el motivo de esta primera dificultad se sitúa en que el lenguaje obra, como señalamos antes, en una frontera que involucra tanto al arte como a la filosofía. La propuesta de este lenguaje, que se quiere comunicativo por esencial (o "eseral" como diría Gurdieff), está asentada sobre conceptos tales como la ya citada "substancia de la creación", o "la verdadera vida", "la verdadera realidad", "el decir adiós", "el estar muerto". Lenguaje que se inscribe como una necesidad de adecuarse a la "verdad" y, por lo mismo, capaz de dar cuenta de la complejidad de la experiencia humana. Estas expresiones filosóficas, si bien incorporan en sí mismas la denuncia del lenguaje cotidiano ilusorio, intentan aproximarse a los principios más íntimos de la realidad objetiva: el vivir y la vida, la esperanza, el adiós, el estarse, la muerte y otros semejantes. Esta intención de ajustarse a la "verdad", a lo que es, incide de una manera determinante en la manera de hacerse del lenguaje poético. Saenz renuncia a la representación, a la *Darstellung*, y opta por lo intransitivo; el lenguaje ya no representa una verdad, sino que la expresa en sí misma, "la es" (valga la expresión forzada). Si el lenguaje es la morada del Ser, como dice Heidegger, entonces tiene la posibilidad, en su discurrir, de obrar la verdad. Así, la palabra se hace acontecimiento. Es comprensible entonces lo vano de la tentativa de extraer un "contenido" de la obra poética, aunque sí de las formas.

El programa escritural de Saenz transcurre en 12 libros de poesía (incluyendo *El escalpelo*). En la dinámica que propone la lectura de la obra poética se pueden distinguir dos movimientos[30]. El primero,

"ascendente", en la medida de una búsqueda de sentidos que se descubren como estaciones de un discurrir —desde *Muerte por el tacto* hasta *Recorrer esta distancia—*, y, el segundo, "descendente", orientado hacia una progresiva confrontación con la oscuridad, el tiempo destructor, el deterioro del cuerpo y la muerte: *Bruckner, Las tinieblas, Al pasar un cometa* y, finalmente, *La noche*. El movimiento ascendente se escribe bajo la luz de una labor alquimista. Entre los dos movimientos debe valorarse el poema *Recorrer esta distancia,* como una estación fundamental en el camino. Los acontecimientos escriturales en el poema dan cuenta de dos sucesos que son marcas del "lenguaje" recorrido: el primero se plantea como la consumación de una unidad arduamente buscada desde *Muerte por el tacto* (¿identidad?), vale decir, el encuentro de cuerpo y alma. Este encuentro se da a conocer como la conciencia de un estado escritural y existencial: "el estar". El segundo acontecimiento se revela también como un estado: "el estar muerto"[31]. Valga anotar que este "estar", en los dos casos, se plantea como opuesto al "ser", proponiendo de esta manera el ámbito material por sobre el ámbito espiritual. Del significante sobre el significado. En el proyecto escritural queda aún por realizar "el volverse adiós", que se orienta hacia el "real" del cuerpo y no hacia el del alma.

Los poemas que constituyen el discurrir que he llamado ascendente, están estrechamente ligados a la actividad esotérica del poeta. Saenz era gnóstico y abandonó la escuela precisamente poco después de escribir *Recorrer esta distancia*. Ese abandono, sensible ya en varios lugares del poema, inicia el movimiento descendente, como el saber de una sola verdad que cerca al hombre: la muerte. "Mientras viva, el hombre no podrá comprender el mundo/ . . . /mientras no deje de vivir no será sabio./ . . . /—no comprende otra cosa que no sea el vivir (1975: 259). La imposibilidad de comprender el mundo, sino es en la contigüidad con la muerte, diseña el programa del "volverse adiós". El recorrido atrae las imágenes de la oscuridad, de las tinieblas, del cuerpo y de la noche, y un lenguaje que sobre la transfiguración poética privilegia cada vez más un discurso próximo a la prosa. Estrictamente, ~~puede decir~~se que se trata de un descenso a las profundidades del no

[30] Véase *Las Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz* de B. Wiethüchter, incluido en la *Obra Poética* de Jaime Saenz, Ediciones del Sesquicentenario de la República (La Paz: 1975). A estas alturas, 25 años después de esta publicación, se mantendría en dicho estudio el "viaje" que realiza Saenz hacia la muerte en el discurrir presentado, pero se insistiría más sobre lo que tiene que ver con el lenguaje.

saber, al lugar a salvo de los sentidos impuestos, al mero significante sin atributos ilusorios. La oscuridad trabaja como un surtidor de palabras en el que la dinámica verbal tiende hacia una representación del cuerpo en "caída", es decir, sujeto al deterioro y acabamiento, en plena oposición a toda espiritualización como búsqueda de producción de sentidos trascendentes.

Ahora bien, este desplazamiento de un movimiento ascendente a uno descendente en el transcurso poético, se manifiesta, si bien no de manera tematizada pero sí realizada, en un texto poco conocido, *La noche del viernes*, que es una obra de teatro de la que se ha publicado nada más que la Segunda Escena (1987). Saenz la escribe alrededor de 1975 ó 1976, precisamente en la época en que se aleja de la actividad esotérica institucional. En ella se explicita, de una manera muy significativa, la renuncia a la búsqueda de los valores que se proponen como "la verdad" o como significaciones más allá de lo manifiesto. (En la poética de Saenz no habrá más verdad que la muerte). El momento final de la escena, que es el que nos interesa, representa el instante en que El Maestro cae desplomado en sí mismo, horrorizado por una revelación que no es, paradójicamente, el desenlace esperado por el espectador, al descubrir las relaciones ilícitas entre Farfán y su esposa: la "mujer de mordaza". La revelación declara la pérdida de la fe del Maestro y con ella el vaciamiento de significados que sufre el lenguaje a causa de la pérdida del vínculo entre lo humano y las significaciones cósmicas. Este extravío cierra para el hombre todas las puertas que accedían a "la verdad". De este modo, las preguntas esenciales que se hace el Maestro, tales como ¿quién habla?, ¿quién soy? se tornan imposibles de responder.

Es muy probable que en la obra de Saenz este descubrimiento haya antecedido al movimiento descendente, pues coincide con la orientación que el recorrido poético emprende: el descenso al cuerpo, es decir, al significante. La desvinculación con lo "cósmico" entraña entonces una "caída" al vacío, que también puede ser valorada como la desvinculación que sufren las palabras de las significaciones:

> MAESTRO.— . . . Qué triste... Falta saber si la barriga no barriga de rueda... Es muy triste... Extremadamente triste la verdad. Extremadamente incomprensible la realidad verdadera. La barriga no rueda...

[31] Remitirse fragmento XII de *Recorrer esta distancia*.

. . .
MAESTRO.— . . . Y con el paso de los años la verdad se oscurece . . .
La rueda sigue rodando; la barriga no rueda.
Rueda de barriga la mujer de mordaza; no barriga de rueda...
¿Quién habla? ¿Quién soy?
Un ser envilecido. Un hombre enloquecido por tenebrosos enigmas. Sepultado en negro olvido.
Hombre al fin con una fanática devoción por el mundo, quise mirar el mundo. Las grandezas del mundo. Las miserias del mundo.
Y me perdí.
¿Qué evoco?
Una imagen de mi juventud evoco. Un sueño desvanecido.
Oscuras ansias con oculto dolor evoco.
Largas horas, largos días, largos años.
En el monasterio de piedra. En la piedra del monasterio.
Cuáles meditaciones han prosperado; cuáles meditaciones han sido propicias a la piedra; cuál piedra ha sido propicia a las meditaciones; cuál piedra ha prosperado con las meditaciones propicias a la piedra.
¡Pérdida la fe, oscurecida la revelación!
El círculo se cierra. Rueda la rueda sin remisión con el estático vínculo, por el cual todo vínculo se desvincula.
En la rueda, el círculo es lo que rueda. No la rueda.
Los posibles hacen imposibles los posibles en la rueda; y se tornan imposibles.
La caída de la fe. El eclipse de la revelación. La ruptura del vínculo. A la rueda se debe. ¿Qué es la rueda?
Una facultad de lo cósmico.
Una voluntad ordenadora del caos.
Al supremo ordenamiento corresponde esta facultad. En lo cósmico circula.
Mas no en el reino del hombre.
Por eso al hombre enloquece la rueda
Con la inconmensurable realidad de lo irreal, con la temible y seductora irrealidad de lo real.
Al hombre deslumbra la rueda.
Al hombre fascina y ofusca la rueda.
Al hombre la rueda aniquila y destruye.
¡Perdida la fe, oscurecida la revelación! (1987: 315-316).

Esta terrible reflexión del Maestro, respecto de la fe perdida y con ella del oscurecimiento de la verdad, afecta profundamente el obrar poético, pues si la poesía se quiere lenguaje esencial, es decir, expresar la plenitud del Ser, al no poder vincularse con la verdad, cae en la incertidumbre y con ella en un lenguaje que sólo puede dar cuenta de la experiencia material, del significante inmediato, sin posibilidad de trascender hacia otras dimensiones de significación. Entonces,

no puede sino dirigirse hacia lo oscuro —"que nada dice"—, entre tinieblas, hacia la noche, hacia la prosa que, alejada de lo "eseral", es representación. No es pues extraño observar una clara y gradual inclinación a la prosa en los poemas *Bruckner*, *Las tinieblas* y *La noche*.

Esta especie de nada dulce vuelta de tuerca, el tránsito de lo poético a lo narrativo "significante", propone aun otro desplazamiento: el pasaje de lo estrictamente individual e interior a lo social y exterior, a la ciudad. Sin lugar a dudas, la revelación cambia la orientación hacia la poesía por la prosa, como si la capacidad de trascender de la poesía quedara afectada por esa misma revelación y sólo fuera posible, sobre este vacío de significados, abrigarse en un género que se define por la representación, por el escenario que ofrece.

3.3. El conjuro de la rueda

El lenguaje y su "verdad" establecen su valor por la comunión colectiva. Es de las verdades instituidas e incorporadas, por ese "todos" conformado por todo grupo social y cultural, que Saenz pretende aislarse para crear ese otro espacio que le permite cuestionar las formas. Es sabido que toda sociedad pretende conducir al individuo a encontrar cuanto le sea necesario para su felicidad, dentro de un marco preestablecido. El mecanismo funciona de tal manera que le hace creer que siguiendo las reglas fijadas habrá de alcanzar un comportamiento apropiado y aceptado por todos. Promesa, entonces, de éxito y bienestar.

La novela *Felipe Delgado* reincide en la intención de alejamiento, precisamente de esas normas establecidas, para, como la voz poética, no sólo aislarse de "las extrañas costumbres", sino —lo permite la narrativa— del "buen andar", y poner en práctica otra ética de comportamiento. Ésta puede llamarse simplemente una moral del deseo. Como un esforzado combatiente por la forma, Delgado invierte en su accionar todos los valores sobre los que existe un consenso colectivo. Así, en lugar de la tradicional y mística búsqueda de la luz, Delgado irá al encuentro de la oscuridad para ingresar voluntariamente en el vacío y hacerse de sus secretos. Pero, es necesario aclarar que la oscuridad, en este caso, no debe comprenderse simplemente como una inversión de valores, sino también como la evasión de un peso de las "verdades" que carga el saber social y que, a contramano de lo que se cree comúnmente, no han hecho feliz a nadie. Es decir, que para bien

o para mal, la oscuridad opera también como el único ámbito respirable, el aire libre posible que permite el no ser, la nada, el silencio y, sobre todo y ante todo, el no "deber ser" esto o lo otro, ni hacer esto o aquello. "La oscuridad nada dice", escribe Saenz, señalando esa ausencia de atributos.

La experiencia mística y alquimista propuesta en la carta a Ricardo Bonel se realiza —en *Felipe Delgado*— en una bodega, entre amigos y aparapitas, entre los excesos y vapores del alcohol. Ese es el recorrido. En cuanto a sus acciones, éstas dejan mucho que desear dentro de un ámbito de valores del buen obrar: no asiste a su padre en la hora fatal, acosado por el terror y la bebida, y termina por perder la fortuna legada por su padre. Delgado es un héroe moderno, de hazañas irrisorias realizadas en el extravío. Sin embargo, instaura otro poder, que en su caso no es un saber sino una negatividad: el poder del no. Repulsión que no establece a lo largo de la novela la validez de la comunidad por su sistemática negatividad. Delgado, consecuente consigo mismo, no llega en ningún momento a ser un personaje paradigmático. A pesar de ello —y he ahí, pensamos, el valor mayor de la novela—, Saenz logra crear una instancia superior de sentido de manera alegórica. Se produce "un proceso de reconstrucción de lo que la conciencia irónica ha colocado en un ámbito de negatividades" (Bravo 1996).

Veamos: Delgado, después de mucho caminar, en estado casi fantasmal, es tragado razonablemente por el vacío, desapareciendo entre los aires de su negación de vivir. Se trata de una desaparición ética, pues deconstruye todo el camino recorrido, pero también todo el discurso armado por sus amigos, siempre pendientes y afanosos por saber de él. Asistido por ellos, como un público ante un escenario, simplemente desaparece, dejando como único legado de sus experiencias sus antimemorias. Saber esperado por todos. El testimonio de su experiencia de buscador revela empero una verdad terrible: el más absoluto absurdo. Lenguaje delirante que irrumpe y aplasta la severa y aburrida solemnidad discursiva de los personajes de *Felipe Delgado*. Y esta última afirmación es fundamental para comprender la liberación del lenguaje que propone la novela. Un absurdo no conceptualizado pero expresado significativamente en el enardecido discurso final del protagonista: las antimemorias. Estos son textos disparatados, que dan cuenta de un saber que sólo remite al no sentido. De este modo, Delgado coloca a sus amigos y a los lectores, atentos a recibir finalmente una verdad o,

por lo menos, una certeza, en el umbral de una extraña incertidumbre, pues el testimonio del protagonista de la novela destruye no sólo el afán de búsqueda sino toda finalidad del existir.

El hombre sólo avanza hacia la catástrofe final: la muerte. No hay nada más. El legado dejado por Felipe resume la incongruencia del mundo. Y, sin embargo, a pesar de la frustración que sufre el supuesto lector, las antimemorias suenan frescas, vivas y plenas de absurdo y diversión. Provocan un sentido de alivio al liberarnos de los discursos de Sanabria, Oblitas y compañía. Y es probable que en los monólogos interiores que cada uno y cada cuál mantiene consigo mismo, se oiga ese "¡menos mal!, si canceladas están todas las responsabilidades con las famosas verdades del "buen hacer", estamos libres de culpa y menos mal, otra vez, nos queda sólo y ¡vaya! el compromiso con la obra". Aquí van dos fragmentos, el primero de "Al pie del Illimani" y el segundo de "Si voy a la botica":

> "Y pretendo amplificar la existencia y poner en movimiento la rueda, hasta hoy inmóvil, con un movimiento en el cuerpo profundo, que será transmitido por el cuerpo visible: con estas mis memorias, no pretendo sino únicamente subvertir el movimiento que me mueve; sacar de mi cuerpo el cuerpo que me encuerpa; existir la existencia que me existe. Pues en último término, todo se reduce a caminar ciegamente y con fanatismo, por el propio hecho de que aquel camino, erizado de peligros y dificultades, que se transita con gran recelo y temor, sencillamente no existe en absoluto. Y sea ésta la señal para dar paso a confesiones y revelaciones que ha tiempo y por torrentes se agolpan en un pecho atormentado"(1979a: 626).

> "Si voy a la botica y pregunto por la señora Anita buscando un poco de platita, nadie me contesta; pero si voy a la botica y pregunto por la señora Anita sin buscar un poco de platita, el boticario me contesta y me dice que ella ha salido, y que me estuvo esperando toda la tarde; y se calla. Yo me callo, nada más pregunto o digo de lo ya preguntado y dicho; y después de largo rato en presencia de un señor de anteojos que está parado a mi lado si voy a la botica, le digo al boticario: "Dicen que usted es potosino"; y el boticario me contesta: "Sí, soy potosino"; y se calla. Yo hago lo posible por quedarme callado... (633).

No sería forzar en exceso decir que se propone la similitud del lenguaje con el mundo real. Y de esa semejanza podría uno derivar algunos acertijos. La proliferación barroca obra como una estrategia retórica para hacer visible algo que no lo es. Una misma palabra o sonido —observemos el segundo fragmento citado— genera un espacio textual alrededor de un lugar que actúa como matriz: la botica. Espacio abierto a una multiplicidad de haceres que sin referente significativo se convierten en incongruentes. No es la primera vez, ni es simple

coincidencia, que Saenz haya utilizado este mismo lenguaje, presente ya en *Recorrer esta distancia,* para definir el estado caótico, la ausencia de una significación o razón en la acción humana. Vacío que torna todo hacer en absurdo. La similitud se puede observar inclusive en la construcción de un espacio matriz en torno al cual ocurren una serie de disparates. Valga un fragmento de la parte IX de *Recorrer esta distancia*:

> . . .
>
> en medio del profundo silencio reinante, se encienden las luces, no se encienden las luces, se apagan las luces,
>
> al conjuro de los perros brujos que irrumpen en el redondel con espectaculares volteretas,
>
> la incertidumbre desciende y luego no desciende con los perros brujos,
>
> que comienzan a trotar en toda la redondez del redondel con gran finura de estilo, para salvar obstáculos ya de por sí insalvables,
>
> con gráciles contorsiones y con adecuados y parsimoniosos movimientos,
>
> muy conscientes de la admirable admiración con que los admiradores admirados los admiran,
>
> con miles y miles de ojos que ansiosamente se tuercen y retuercen en las vueltas y revueltas de un aparato en verdad aparatoso,
>
> de difícil trayectoria, intrincado de verdad pero no disparatado.
>
> Y con el polvo que levantan, y con el aserrín que levantan, y con los caballos que levantan, y con los malabaristas que levantan, y con la basura que levantan, y con los enanos que estos perros brujos levantan,
>
> una señora, de hermosura nunca vista se levanta, y, después de sacarse los ojos y limpiar sus anteojos, luego de lanzar un grito se desmaya,
>
> y todo es algarabía, todo es exaltación, chocolate y alegría, en alborozados corazones, al son del regocijo general (1975: 254-255).

El suceso en estos textos se desrealiza al exagerar lo que acontece, pues lo que prima es la parodia generada por el significante. En estos fragmentos (hay muchos otros) ya no existe ninguna pretensión de mantener la adecuación de los signos a los hechos. El suceso descubre un juego verbal errático que incita a la risa. Después de este testimonio que tiene el valor de una revelación, ya no puede existir una formulación en torno a una Verdad, con mayúsculas. Las antimemorias son el producto de una reflexión sobre los medios de exponer el absurdo del mundo.

La confrontación con semejante verdad: el no sentido, de la que

el narrador disfruta irónica y humorísticamente, supone en Delgado la develación de un secreto, producto de su experiencia como buscador. Esta revelación expresa el doble fondo del pensamiento irónico de la modernidad: por una parte, el vacío se topa con otro vacío y la pregunta recae sobre la forma, ¿cómo formular este absurdo? Y la respuesta configura la segunda parte de este fondo moderno: es el humor, el que a su vez le permite celebrar y de esta manera elaborar una alegoría que reconstruye no una significación que reformule un sentido, sino la aceptación humorística del no sentido.

Este mecanismo se inscribe en un proceso alegórico cuya moral o, si se quiere, sentido superior y englobante, anuncia la amistad y solidaridad de un estar entre los hombres riendo, un sencillo estarse en el mundo, a pesar de toda incongruencia y como única posibilidad de sobrevivencia. Así, este estar se inscribe en los poderes de los significantes que se construyen sobre una desdoblada intención que convierte el mundo, la ciudad, la casa, los cuartos, la escritura en un habitar envuelto por el misterio y en un compartir con amigos vivos y muertos en este mismo mundo, en esta ciudad, en esta casa, en estos "Talleres Krupp" (así denominaba Saenz el lugar, la habitación en los que se reunía con sus amigos en su casa. Ahí se hacía de todo: arreglar relojes, escuchar música, jugar al cacho, conversar, leer poemas y en fin... de todo), y esta escritura en el lugar del festejo del lenguaje. Esta apertura es un acto amoroso. Un acto amoroso *sui generis*, pues sucede que la imposibilidad de comunicarse significativamente reduce a los seres de alguna manera al estado de "cosa", de simple significante, colocados en un mundo incomprensible. En esta perspectiva, se puede leer la actitud amorosa de Saenz en el comienzo del poema 4 de *Visitante profundo*:

> Nadie ama y las cosas son las que aman,
> cuando miro el mundo y los vientos late suntuoso mi corazón en la congoja
> —veo los seres solos y ajenos al mundo, exploro y me aventuro por ellos al nacer
> y no aman ni se quieren estar, transitan y yo soy su solo amigo (1975: 151).

Las gentes de la bodega comparten esta actitud amistosa. Gentes que tan sólo "se están" —bebiendo—, y que son sólo nombres, pero en los que en momentos de tensión gravita la solidaridad. Y amorosa es la escritura en la que ingresan los homenajes a los amigos de *Vidas y muertes,* de *Piedra imán,* de *Tocnolencias* (inédito) y de ese singular y

hermoso relato, *Los cuartos*.

Se puede valorar la escritura narrativa de Saenz como una voluntad de solidarizarse con el mundo sumido en el caos y desvinculado de toda verdad. De las grandes significaciones que hubo en el mundo no queda sino el significante, el cuerpo del lenguaje. Al hombre —¿al poeta?—, inicialmente buscador de la verdad, no le queda sino conjurar la gran rueda, el lenguaje, para un juego celebratorio del mismo, pleno de humor. Es este humor, humor negro de alguna manera, que le permite hacer del mundo un mundo posible.

Esta actitud celebratoria del lenguaje se alimenta de la cultura oral. No son pocos los ecos de la estructura del aymara que resuenan en el castellano urbano. Saenz era conocido por ser un cazador de frases que iba repitiendo sistemáticamente con gran fervor y para diversión de quienes lo escuchaban. El famoso "orillar el más allá" y el "oh yes" de *Los cuartos*, por ejemplo, son encuentros que anteceden por mucho la escritura del relato. Esta celebración en el hallazgo de frases que son mero lenguaje, es una práctica formal gozosa. Es risa que regenera y provoca amar la ciudad en sus choques culturales. Este ejemplo, extraído de la literatura oral, puede dar muy buena cuenta de esa forma de construcción:

> Traía carne cruda, pero extrañaba de comer la cholita esa carne cruda y decía la cholita: "anda, asale pues al fuego siquiera". Iba el Oso a hacer revolcar a la ceniza, nada más y le daba de comer a la cholita la carne que es cocida, pero sin embargo no era cocida la carne[32].

De manera manifiesta se lee este ojo cazador en la traslación del ritmo en la *Noche del viernes*, en las indicaciones y en la manera en la que aparece Farfán que no comprende el castellano:

> FARFÁN.— (CON TONO MONÓTONO. LA ARTICULACIÓN GUTURAL Y ÁSPERA; Y, NO OBSTANTE EL DEFINIDO ACENTO AYMARA, LA DICCIÓN MUY CLARA.)
>
> —CON ACOMPAÑAMIENTO RÍTMICO DE PERCUSIONES.
>
> Farfán nos llamamos nosotros;
> Farfán se llama Farfán.
> Conocemos Farfán
> Comprendemos Farfán
> Farfán no comprende Farfán.
>
> Rataplán rataplán.

> Castellanos comprendemos Farfán;
> Farfán comprender castellanos.
> Comprender castellanos Farfán no podemos (1987: 306).

De alguna manera podría decirse que Saenz escribe la historia de la ciudad a través de un proceso de traducción que transforma la oralidad en texto. De este modo salva la barbarie con la letra, elaborando un discurso que hace posible un lenguaje que obedece a una voluntad de pertenencia y participación de una identidad. La ciudad obra como un significante vacío, a la que no puede darse futuro —no hay verdades—, pero sí formas.

Ahora bien, la obra del autor de *El escalpelo* retoma no sólo los tópicos ya mencionados durante este trabajo de una poética articulada a nuestra modernidad, como el radical cuestionamiento de lo establecido, sino que añade otros, como el obrar de la incongruencia semántica, la imposibilidad de comunicar ninguna verdad, el llamado al significante, el humor, la parodia.

Hemos llamado *El conjuro de la rueda* el territorio que se crea a partir de la poética de Saenz, por dos razones. Una de ellas se articula a ese mostrar y pensar la cadena significante en la elaboración de los textos, que no es otra cosa que mostrar el alfabeto al desnudo, esa rueda impresionante que permite, en su infinita combinatoria, el lenguaje. El trabajo con el significante propone el movimiento circular como parte de la dinámica de un mundo que no puede ser vivido sino como un enigma y, en esa medida, no ofrece sino la posibilidad de un estar recurrente. Se trata del círculo que gira en la rueda. En esta perspectiva, todo puede ser dicho, siempre y cuando, y aquí ingresa la ética, no se trate de producir atribuciones pensadas como parte de las grandes verdades, puesto que de ellas nada puede decirse porque el mundo, roto el vínculo, es un misterio. Entonces, todo es posible de decir y decirse. De esta manera, el piojo puede hablar con el muerto, Santiago de Machaca, en un ataúd, sin necesidad de explicar nada. Todo puede no ser, pero aparecer. Y estarse.

Esta primera razón ha liberado de sentidos y graves significaciones el pensamiento literario en Bolivia. Pues, a partir de ella, ~~se asimila~~ en el país las libertades formales y experimentales de la

[32] "José Joserín" relatado por el Maestro Katunta, grabado por Alberto Villalpando y transcrito por Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán. Ver revista *Ciencia y cultura* 4, UCB (diciembre, 1998).

vanguardia. Finalmente, todo es posible, el sistema de referencia ha cambiado. En este territorio se pueden agrupar las obras que, opuestas a un lenguaje comunicativo, insisten más bien en un lenguaje materia. El deseo de mostrar la palabra y los mecanismos del juego autoreferencial. Lo comunicativo ha dejado de ser objeto de la poesía. Los significados se multiplican por un juego de connotaciones infinitas hasta perder toda información significativa precisa. A esto se añade la valorización de todos los aspectos materiales y gráficos que contribuyen a la realización del poema, tales como los espacios en blanco, la ausencia de puntuación, los recursos gráficos, y otros, que adquieren una cualidad de contenido que participa activamente en el poema. La obra de Eduardo Mitre da amplia cuenta de esta poética. Los libros *Morada* (1975) y *Mirabilia* (1979) son tal vez la expresión más acabada de esta poesía en el país.

La segunda razón agrupa, dentro del territorio del *Conjuro de la rueda* a aquellas obras cuyo lenguaje se alimenta de la cultura oral urbana[33]. Son obras que inciden en la representación de ciudades, que construyen el misterio que las envuelve, ese "aquí" en los textos de Saenz. Ahí está la narrativa de Marcelo Quiroga Santa Cruz, de René Bascopé Aspiazu, de Huáscar Taborga, de Wolfango Montes, de Adolfo Cárdenas y de muchos otros.

***

La modernidad literaria en Bolivia se ha instalado en su origen sobre el pensamiento independentista americano. Es decir, desde un pensar que se propone como descolonizado. Esta "descolonización" ha ordenado de alguna manera nuestra selección de autores, sin por ello pensar que hemos agotado la referencia a obras que pensaban y se pensaban de una manera crítica. Los textos elegidos arman, así lo pensamos, una complejidad en sí, a pesar de que cada uno es naturalmente y en sí mismo una experiencia irreductible. Sin embargo, todos ellos comparten un destino común: son parte de una historia de censura; censura de la que han sido objeto a causa de una o de varias ideologías. Todos los escritores —aun si este todos suena muy radical— han interiorizado de una u otra manera el "meollo social" que afecta al país, y la crítica severa que ejercen sobre las representaciones dadas, la ética de las formas elegidas, de manera explícita o implícita, proyectan esa interiorización. Por causa, tal vez, de aquella censura.

Ahora bien, el proceso que hemos intentado construir siguiendo el hilo de las obras que hemos valorado como "hitos" de nuestra modernidad, se ha revelado como un proceso de inversión, entre un inicial cuestionamiento de la representación de la realidad, dada como única, y la clara instalación de las obras en la ficción, en la medida en que el acceso a cualquier verdad se hace imposible. Este proceso, que inicia el cuestionar de la historia en Jaimes Freyre, transita por una igualación de realidad y ficción como un acto de rebelión en Borda; por una clausura suicida en señal de resistencia en contra de una representación constituida de apariencias en Hilda Mundy, hasta finalizar en una primera inversión abismal que constata que la ficción es la única realidad posible en Bolivia, en Augusto Céspedes; y, finalmente, una segunda inversión que asume el juego de los significantes, en ausencia de significaciones, como un

mensaje regenerador humorístico que llama a la solidaridad, como lo hemos observado en Saenz.

Esta breve descripción no considera sino el hilo (hay muchos otros) que imagina —en el discurrir del medio siglo que cubre nuestro Arco de la modernidad— una sistemática separación de la representación de la realidad institucionalizada. Todos los escritores parecen buscar otro lugar desde el cual hablar y cuestionar. Este hilo conductor es, según nuestra lectura, el más importante, en la medida en que recoge de los modernos la crítica radical y reiterativa de lo que pensamos como realidad y ejercemos como nuestros lenguajes.

Para finalizar, sea tal vez lo más sabio citar la frase que circula entre los jóvenes de esta ciudad y dar cuenta de nuestra única y sola certidumbre: "lo más seguro es quién sabe".

[33] Ver, al respecto, el Capítulo Seis del Tomo II.

Postludio: Proyecciones

Nuestro relato ha terminado. Ciertamente, la carta de navegación señalaba con rojo ardiente la publicación de *El escalpelo* (1955) de Jaime Saenz como puerto de arribo. Hemos llegado, soleados y sedientos, por qué no decirlo, después del recorrido por los olvidaderos, por los piélagos del romanticismo, por los "rincones del olvido", por esa líquida y a veces rencorosa memoria literaria de nuestro país. Mnemosine, musa de la épica, la que según Walter Benjamin funda la continuidad de la tradición y nos otorga el don de la pertenencia vinculando y recomenzando siempre de nuevo (Virasoro 1997: 88), nos ha permitido, después de la errancia por novelas, poemas, tradiciones; historias, reseñas, barroquismos, artículos, resúmenes, ironías, dramas interiores y exteriores, recuperar el que fue oído atento a los vientos que elevaban las letras como olas en la marea de los lenguajes, para echar ojo a obras que, como en la intimidad de los peñascos, parecían encubrir a un náufrago que podía relatar una historia oculta. De esa manera sucedió que nuestra experiencia comenzó a recoger otro juego de resonancias, a grabar otro canto de sirenas. Hemos intentado, con cierta inocencia buscada y sin atarnos a la grúa de los siempre vencedores, desestimando el periplo oficial, desplazar los centros y buscar los lenguajes liberadores.

Menos que una línea imaginaria, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* marca el evento del lenguaje detectado en una obra. De esta manera hemos construido, o, si se quiere, recreado otra "vía láctea", que nos ha permitido resignificar otra jerarquía tanto o más inestable que la del canon. En todo caso, hemos puesto en movimiento otros signos. Esta rotación de signos que sostiene *Hacia una historia*… y que propone otras relaciones no se define como una

"verdad" encontrada sino como una nueva constelación, donde las obras se definen menos por su identidad que por las relaciones que establecen con otras. En todo caso son obras que tienen vocación de convivencia.

Un *Postludio* es también un preámbulo, una a/obertura hacia otro "ludio". Aquí podría haber sido el lugar de un segundo *pliegue* que conduciría —después de considerar la obra de Jaime Saenz, capaz de otorgar otros criterios de lectura y en esa perspectiva como un acontecimiento que amplifica la mirada, tal como lo hiciera Jaimes Freyre— a otro repertorio expresivo más rico y apto para construir la experiencia de los interiores de la ciudad, llámense cuartos o conventillos, los lenguajes orales, los de la cultura popular, inclusive de aquella que invita a la celebración y al extravío. Para dar cuenta de ello, y pasando por encima de nuestras fronteras —resulta educativo operar sobre las propias imposiciones como una forma de apertura a las atenciones y vacilaciones de la vida— y, a modo de proyección y ejemplo, presentamos algunos textos que tienen la finalidad de mostrar —por eso irrenunciables— que los imaginarios y, con ello, nuestros territorios de convergencia de obras, se mantienen, y que esa permanencia es significativa. Bajo esa luz asistimos al diálogo que sostiene la obra de oído tan atento al mundo, como la de Jesús Urzagasti, con Arturo Borda, mediado por Ana Rebeca Prada. No tan aferrados al azar pero sí por pasión crítica a estas alturas, decidimos sacar del olvidadero a Sergio Suárez Figueroa, que fuera compañero de aventuras y desventuras nada menos que de un grupo del que se sabe muy poco y que fue sin embargo un surtidor de arte importante para la cultura boliviana, a saber: Óscar Pantoja, Edgar Ávila Echazú, Jaime Saenz y Fernando Medina Ferrada, este último ganador del premio Casa de las Américas con su novela *Los muertos están cada día más indóciles*. Suárez Figueroa, "ojo de las revelaciones", también dialoga, así lo creemos, desde un lenguaje abierto a la indigencia existencial, con Arturo Borda. A esta elección acompaña, a título de homenaje a los prematuramente desaparecidos, Edmundo Camargo, al que la imaginería "maquinista" y un lenguaje de sintaxis fragmentada ordena dentro del territorio de *La secreta rebelión de la indigencia* y, finalmente, la narrativa de René Bascopé, que desde un viaje hacia las intimidades de la ciudad, hacia los basurales, hacia los cuartos —donde se dice que pasan cosas—, entre ruinas, propone silencios distintos de los conocidos, algunas veces infames, los menos, compasivos. ¿No se juega ahí la trama del

Conjuro de la rueda?

Finalizamos estas proyecciones con un ensayo de Juan Carlos Orihuela: *La peregrinación vigilante: tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX*, que da cuenta, precisamente, de esa liberación del lenguaje del acoso testimonial. Si bien no podemos compartir con Orihuela algunas de sus adhesiones a la constitución de la literatura en Bolivia —*Hacia una historia...*, lo hemos dicho, propone una "rotación de signos" y con ello otra constelación respecto de lo establecido—, sí compartimos, con ferviente entusiasmo, esa "salud" señalada por el autor en el lenguaje de la nueva narrativa que confirma nuestra propuesta y que de alguna manera celebra las bodas entre fondistas y formalistas, para expresarlo a estas alturas de alguna manera. A ello se suma una especie de aceptación de pertenecer a un lugar tan hermoso y complejo como puede ser cualquier ciudad, cualquier provincia de Bolivia.

1. Exterioridad nomádica, pensamiento del afuera y literatura: Borda y Urzagasti

Ana Rebeca Prada M.

Las notas que siguen aventuran y pretenden delinear una idea en torno a *El Loco* (1966) de Arturo Borda (1883-1953) y a la narrativa Jesús Urzagasti (1941) —*Tirinea* (1969), *En el país del silencio* (1987), *De la ventana al parque* (1992) *y Los tejedores de la noche* de Urzagasti (1996), *Un verano con Marina Sangabriel* (2001)—: la de que a pesar de la diferencia y la distancia, existen puentes profundos entre una y otra escritura, entre uno y otro mundo construido en la obra. Vivió Borda otro momento del siglo XX; distinta fue su experiencia vital, así como el proyecto literario que encaró. Y, sin embargo, ambos podrían pensarse como parte de una de las tramas sustantivas de nuestra literatura, aquélla en la que se erige y ejerce un *pensamiento del afuera*, un

[1] He elaborado sobre temas complementarios a los aquí tratados en los artículos "Notas sobre viaje cultural y nomadismo", *Estudios Bolivianos* 3 (IEB: La Paz, 1997), "La nomadización de la migración: una lectura de *Los tejedores de la noche* de Jesús Urzagasti", *Estudios Bolivianos* 7 (IEB: La Paz, 1999), y en la tesis académica *El viaje que no pervierte: una lectura de la narrativa de Jesús Urzagasti* (UMCP, College Park, 1998).

transcurso nómada, una apuesta ética altamente subversiva[1].

Interesa explorar en estos autores el registro ético en tanto la escritura plantea un pensar en/con la literatura. La figura y la conceptualización del nómada permite rastrear la subversión respecto a los órdenes del Estado, la que generaría una "revolución conciencial" en el seno mismo del arte. Este arte en particular desestabiliza sistemáticamente la lógica del sedentarismo y la razón estatal que se instala sobre y a través de ella. Porque el *viaje* se realiza sobre los territorios de "la patria" y del "país", aunque siempre en sentido de un paso, de un paseo, de un errar, de un transcurso, de una constante refracción de lo que ancla, fija y amodorra.

Los caminos de los dos autores tratados son a momentos completamente distintos: ¿cuánto más puede serlo un trabajo de fragmento frente a uno de sutura? A decir del escritor chaqueño, "Borda emprendió una titánica tarea: mostrar la realidad sin costuras", mientras que él mismo apuesta a los vasos comunicantes, al derribamiento de las divisiones. Sin embargo, puede decirse que arriban en lo sustancial —y en cuanto a la entrada de lectura aquí propuesta— a puntos muy similares. Es evidente, por ejemplo, que en ambos autores la literatura no recorre caminos distintos a los de la vida; es claro que lo que leemos en sus libros en cuanto a fábula y reflexión tiene que ver con esas "palabras tintas en sangre" que postulan un arte hecho vida y una vida irremediablemente engranada al arte.

El arte se constituye en aquel espacio y práctica en que el artista, el escritor, aquel que piensa en/con la literatura, se distancia del poder. Acudiendo a Roland Barthes (1982), podría decirse que quienes realizan estas trayectorias están *limpios de todo poder*. Y esta limpieza, esta pureza que explícitamente trabajan ambos autores, así sea por vías muy distintas, es la pureza del nómada, aquel que ha definido su transcurso en términos de una invulnerabilidad respecto a las seducciones y hábitos del poder. Se procede, más bien, por la vía del dominio y de la fuerza: se construyen de esta manera destinos que en cierto registro se tornan dolorosos y solitarios, y en otro, plenos y generosos, libres y puros. Hay en ambos autores un trabajo muy particular en cuanto a construir y cuidar el dominio de sí, la resistencia ante los múltiples embates en contra de lo puro y lo libre. Hay una alta disciplina en cuanto a desarrollar la invulnerabilidad de los libres. Una disciplina que en Borda adquiere a momentos el perfil de un apostolado, de una

"tortura sagrada" que sacrificara incluso el amor en pro de una lucidez plena y de un vencerse a sí mismo para vencer. En Urzagasti, al contrario, el camino no es posible sin lo amoroso (la mujer, por ejemplo, es considerada camino privilegiado hacia el conocimiento pleno); hay la idea del autogobierno y de la perseverancia (aun muy dolorosa) por entre las múltiples adversidades. El dominio de sí y la defensa cerrada de la libertad es la única vía hacia el pensamiento del afuera; así como el más absoluto desprecio por los halagos del bienestar material y la molicie es el camino del conocimiento verdadero. Los grandes pensamientos, "los de inacabable hondura", planteará la literatura de Urzagasti, corresponden a los que van desnudos por la tierra.

Si va a comprenderse al Estado no simplemente como una organización o entidad ligada a la política y a la economía, sino como una forma de *interioridad* organizadora, localizadora y uniformizadora de los sujetos y el territorio, y que se establece respecto de una *exterioridad* donde habita lo nómada, es decir, aquello que conjura (en forma de *máquina de guerra*) la formación y/o las lógicas del Estado, es posible pensar las obras en cuestión en términos de esta exterioridad, por ajenas y hostiles respecto a la interioridad estatal.

La conjura nómada tiene que ver con formas alternativas de convivencia, con comunidades otras, de solidaridades distintas (tribus, bandas, manadas) frente a la organización social y la comunidad de ciudadanos incorporados. Es fundamental anotar que ambos términos —la interioridad estatal y la exterioridad nómada— funcionan uno en relación al otro, no como opuestos: el Estado está permanentemente pretendiendo incorporar lo nómada, controlar cualquier forma de exterioridad, y, de hecho, uno de sus trabajos clave es hacerlo; lo nómada está permanentemente *en incorporación*, pero, simultáneamente, en metamorfosis, traspasando lo estatal en plan de conjura. La tendencia estatal de sedentarización, el detenimiento de lo que fluye y se metamorfosea, de traducción en homogéneo de lo heterogéneo, están permanentemente atravesados por líneas de fuga nómadas. Lo nómada no existe sino en tanto es mezcla, en tanto atraviesa y muta.

***

Vale la pena empezar estas notas comparativas con el tema de la escritura. Es evidente que el libro más cercano a *El Loco* es *En el país del silencio*, porque ambos comparten de manera muy puntual la natu-

raleza escritural de los cuadernos de anotaciones, del diario: en ella se figura una especie de entrelugar de lo que sería el proyecto o boceto de escritura y lo que se podría denominar la "escritura acabada". Leemos lo previo, lo que pareciera ser *el proceso* hacia lo acabado (sin que lo acabado sea un puerto necesario del hacer creativo). Además, en ambos textos se da la mezcla de géneros. Claramente no hay una uniformidad que corresponda netamente a un solo género, planteándose así un otro entrelugar: el que rompe con la distancia de los géneros y establece el problema de su definición. ¿Se trata de novelas, relatos, narraciones? ¿Cómo podrían definirse sin dubitaciones estas prosas —contrapunteadas de poemas en el caso de Borda—, estos textos en que la estrategia del rememorar se mezcla con el abstraerse en el monólogo, con el filosofar en diálogos y conversaciones? Sin embargo, y a pesar de la estridencia con que particularmente Borda rompe con lo genérico, ambos textos tienen un inicio, un transcurso y un final, a la manera del relatar. Algo se cierra en las últimas páginas. Algo ha sido narrado, establecido, planteado, y culmina —así no sea sino en el cierre del círculo, o en el apuntar a una de las curvas de la espiral—.

En el transcurso de las obras, por otro lado, siempre se está *pasando a otra cosa*, como dice Luis H. Antezana del carácter nomádico de *Tirinea* (Antezana 1986). Si no es que se muta de género, se muta de tiempo, de tema, de preocupación, de registro —se ha suprimido todo lo que obstaculiza el resbalar por entre las cosas; todo lo que filtra la multiplicidad de la percepción—. Se trata de escrituras en movimiento, a pesar de que, ya se decía, el lector encuentra los hilos suficientes como para seguir algo que vagamente podemos denominar una "trama" muy heterodoxamente entendida. En el caso de Borda, la estructura del texto está constituida por una espiral delirante de ficción, que no permite que nada ancle, que nada quede en pie: todo se monta y desmorona sin tregua, en una lógica persistente del fragmento y del estarse desdiciendo, contradiciendo, y de estar poniendo en duda la propia credibilidad todo el tiempo. El lector se las arregla para pasar de uno a otro fragmento: de un poema a la amada, a la narración de un paseo o de una visión fantástica o fantasmagórica, a la puesta en escena de una conversación entre dos transeúntes, al relato de un viaje sideral del descorporeizado narrador... En el caso de Urzagasti —y aquí tomando en cuenta todas las novelas— se está pasando siempre a otra cosa tanto en términos del fragmento, como en términos de la

masa de lo simultáneo: se habla de múltiples cosas al mismo tiempo, en una lógica de la mezcla y la fusión. A momentos, no hay vínculos o pasos: el magma de la prosa fluye (en sueño, vigilia, memoria, imaginación, deseo). Hay, pues, en ambos autores, la difuminación de bordes, de márgenes y fronteras en cuanto a género, en cuanto a partes que constituyeran un "todo" y en cuanto a la densidad de la prosa o materia de la obra; todo ello en una dinámica del flujo, del paso de una cosa a otra, de cosas que se funden.

Es obvio el efecto que esta característica de la forma tiene respecto a lo que se establecía como estatal más arriba. Frente a una interiorización que para ordenar, delimitar, uniformar necesita detener, reducir lo múltiple y complejo a su mínima expresión, organizar lo caótico, lo ilegible, lo mezclado; este estarse mutando, estar contradiciéndose y densificando en diversas direcciones resulta francamente "irrecuperable" en términos de Estado. El desafío al sistema que en este sentido estas obras establecen tiene que ver con hacerlo —para decirlo con Theodor Adorno— "en un lenguaje no disponible para quienes ya han sido por él sometidos" (1974).

***

Además del desplazamiento, del estar permanentemente en movimiento de la escritura, los narradores personajes en ambas obras están también en movimiento constante. Desde los paseos continuos por las calles hasta los desplazamientos cósmicos, el narrador de *El Loco* está siempre moviéndose, errando, vagando por ahí, de aquí a allá. Siempre con la mirada y el oído atentos. La libertad de movimiento (se dé a manera de un viaje a otra región, de una huida hacia el campo, de un despegue hacia las esferas siderales, o de un paseo por las calles de La Paz) remite a lo no anclado, a lo irrestricto, tanto en términos de los más íntimo y local (el cuarto y buhardilla, la casa-vecindario) y lo más público y universal (la plaza, la multitud; el Ande, el horizonte, el espacio sideral). En el caso de las novelas de Urzagasti, el desplazamiento tiene que ver con la crónica de la migración fuertemente ligada al proceso educacional y su posterior abandono; así como a desplazamientos provocados por un muy particular funcionamiento de la memoria y el sueño. Debe subrayarse que de ninguna manera se está hablando de desplazamientos únicamente geográficos o físicos, sino de una movilidad y volatilidad sustantiva en el caso de los

narradores-personaje a nivel de los diversos despegues o traslados admitidos por diferentes registros: el sueño, la ensoñación, la imaginación, el recuerdo, la fantasía...

Es importante relacionar esta característica sustantiva de la(s) subjetividad(es) forjadas por esta escritura —la del desplazamiento y movilidad en distintos registros— con un proceso de desubjetivación o de desestabilización de la subjetividad como unidad. Es cierto que tanto en *El Loco* y en las novelas de Urzagasti existen voces narrativas que se multiplican, bifurcan, trifurcan o desdoblan, pero que, en última instancia, remiten en el proceso de lectura a una coherencia: en el caso de Borda, hay una voz narrativa (y poética a momentos) que guarda relación consigo misma a lo largo de los tres tomos, a pesar de sus mutaciones. Lo mismo sucede en la obra de Urzagasti, a pesar de las bifurcaciones y trifurcaciones de la instancia narrativa, sobre todo en las dos primeras novelas. Pero lo que aquí debe enfatizarse es la enorme libertad de despegue y metamorfosis, de cambio de registro y automultiplicación; de la naturaleza mutable de las situaciones en que se encuentra el sí mismo. En Urzagasti esta característica transcurre más por la vía de la automultiplicación (el viejo y Fielkho en *Tirinea;* Jursafú, El Otro y El Muerto en *En el país del silencio*); del libre desplazamiento por diferentes momentos del sí mismo en el relato de la memoria; por la errancia plástica a través de situaciones ligadas al sueño, a lo imaginario, al deseo... En Borda, por otro lado, esta dinámica adquiere dimensiones a momentos incluso delirantes. El yo se deconstituye para encontrar, conversar o enfrentarse con otras de sus partes; se descorporeiza con frecuencia; sufre diversas metamorfosis; parte, vía sueño o ensueño, a diferentes dimensiones; se desdobla en instancias no siempre explícitamente relacionables... Lo nomádico no pasaría en ninguno de los casos por un devenir que apuntara a la disolución; sino, más bien, responde a una libertad de mutación, metamorfosis y multiplicación, que pudiera revertirse y reconfigurarse constantemente. Y que pudiera romper con lo que pretendiera poner coto a las múltiples formas de desplazamiento.

Una de las características de estos transcursos nomádicos es la de poner en cuestión la centralidad, unicidad y coherencia del yo. Una vez desestabilizado, una vez descentrado, lo que rige es el movimiento y la fluidez. La libertad radical respecto de todo lo que detiene, encierra, demarca, reduce; todo lo que impone predictibilidad,

orden, regla. Dirá el narrador de *El Loco*: "sacudir del alma la piojera del yo y así dilatarse en los éteres en completa dación". En Urzagasti el yo es despojado de su centralidad o axialidad respecto de toda otra realidad porque existe una realidad coherente, orgánica y circular que excede al individuo y, simultáneamente, lo abriga (y que es habitada por muertos, seres del pasado, animales, árboles, seres sobrenaturales, entre los cuales el yo es *uno más*).

A una interioridad estatal logocéntrica, racionalista, veneradora de la Unidad y la Verdad única, un pensamiento en escritura fragmentadora y de flujo, plena de (en)sueño y fantasía, de multiplicidad y constante desdoblamiento, de contradicción y paradoja. Frente a la vigilia policial del Estado, embriagueces y ebriedades de muy distinto rango, pero que en última instancia tienen que ver con ir a contrapelo del "ascetismo de los estúpidos deleites de la idea razonada".

***

La cuestión de la libertad en ambas obras recorre caminos muy diversos, pero en última instancia en ambas tiene que ver con su cuidado y preservación radicales. La vida y el conocimiento son dos elementos que, como principio, ambos escritores separan de la posesión de bienes materiales. La creación —involucrada íntimamente con tales elementos— no puede darse sino en absoluta contraposición al lucro y las ganancias. Ahora bien: si Urzagasti plantea el trabajo y el esfuerzo individual y honesto como vía para construir el tiempo y el espacio de/para la creación (particularmente en *En el país del silencio*), Borda rechaza el trabajo como valor, figurándolo más bien como actividad que debe reducirse a su mínima expresión —al punto que prácticamente desaparece, vinculándose al cuadro de la extrema pobreza, de la miseria del loco—. La vida y el arte carecen, en todo caso, de todo nexo con el trabajo y con el ganarse el pan, y se caracterizan por la inutilidad y la gratuidad. El arte, en el planteamiento de Urzagasti, se da únicamente en la desnudez, cobrando ésta significados que van desde "vivir con lo mínimo" y despojar la actividad creativa de todo nexo, afiliación o deuda con nada que no sea ella misma y la vida, hasta no pasar por el mundo en términos de posesión. El arte y la errancia vital plenos —lo esencial en ambas obras— no existen para quienes viven el mundo en términos de posesión, acumulación y ganancia. Advierte Urzagasti: "desdichado el que quiere ser escla-

vizado y se extravía en los matorrales de la libertad".

Por otro lado, el tema de la libertad se relaciona con el asunto de la filiación y la afiliación. El primero se va a presentar en ambos proyectos literarios como elemento central: en el caso de Borda, en forma del "estigma del abortivo", y en el caso de Urzagasti, de manera diametralmente diferente, en forma de un campo filial rico, amoroso, incorporativo. La cuestión del fallido intento de una madre y padre desconocidos por abortar al loco, y la imagen fundamental del recién nacido echado al muladar, a los chanchos, por un lado; y la cuestión de una detenida y amorosa texturación de la propia genealogía paterna y materna, ampliada a una comunidad humana y natural protectora y afín, por otro; serían configuraciones que en principio parecerían resistir todo intento de acercamiento y comparación. Sin embargo, ambas obras llegan a un mismo o muy parecido lugar luego de atravesar caminos tan disímiles: al lugar de la soledad libre del nómada. Uno por la vía del vaciamiento filiativo; el otro por la vía de la plenitud filiativa: ambos llegan a la hostilidad feroz respecto de cualquier afiliación —para utilizar los términos de Edward Said en su "Crítica secular" (1983). Ni el loco cede a la seducción de las afiliaciones (de la interioridad del Estado) por miedo a la soledad de su propio vacío filial, o por temor a la soledad del desierto del nómada; ni los narradores-personaje de Urzagasti convierten a su filiación plena en paso automático a las afiliaciones o en obstáculo para su acceso al desierto nómada (en todo caso, es un desencadenante). En ambos instancias se desemboca en la conjura de toda afiliación; en el afianzamiento de máquinas de guerra que, adversas a la interioridad del Estado, se adhieren lobunamente a la libertad y pureza del accionar y del pensamiento del afuera. A la vida "hostil y pura". No se opta por la afiliación compensatoria ni por hacer de lo filial umbral de lo afiliativo. Todo lo contrario: en ambos casos se accede al desierto y su intemperie, y se asume para sí la soledad poblada de los lobos. Hay sesgo de manada o banda en la forma en la que Urzagasti y Borda figuran sus comunidades: como una trama de hermosos destinos (nomádicos la mayoría de ellos) convertidos en referencia ética y afectiva; como un mundo poblado por libertos luego de la demolición del orden establecido —respectivamente—.

La afiliación —ceder a la fuerza succionadora de la interioridad

estatal— puede ser entendida como el ansia por la autoridad, como el terror a vivir sin amo. Vivir sin amo implica un tipo de valentía, de resistencia al frío de la intemperie, que, precisamente, se diferencia del miedo de los esclavos. Para la mayoría, una vida sin amo es inimaginable —por ello la opción por la interioridad estatal—. El amo —para decirlo con Blanchot en versión Deleuze y Guattari (1980)— es la seguridad, la organización que sostiene a los sujetos, las codificaciones que los domina, los asideros convencionales de los que se agarran, el orden binario que clasifica las cosas de manera de hacerlas accesibles y manejables. Todos estos elementos cimientan los valores, las morales, las religiones, las certidumbres convencionales, trilladas, tan raigalmente asentadas que son percibidas como naturales y transparentes. La vanidad y la complacencia de los poderosos y de quienes viven bajo su ley vienen de detentar estos valores y certidumbres como si fueran el único camino, la mejor manera. Y es que ellos confirman la "verdad" de este camino y esta manera en las múltiples estancias que dispone generosamente el mundo para ellos: estancias instituidas en las cosas estables. La literatura de Borda y la de Urzagasti plantean la ruina que existe en este orden de cosas, pues se trata de un huida, de una fuga cobarde *ante la necesaria huida*. De hecho el proyecto de ambos autores puede rastrearse, precisamente, siguiéndole la huella a esta huida. Los sujetos sujetados, complacidos en lo estable, lo imaginable, lo clasificable, hunden su ser y su identidad en lo que les proporciona en dosis necesarias el amo. Tan arraigado se está en estas costumbres, tanta seguridad se siente ante la promesa de la dosis requerida, que más lejano e imposible se torna ese miedo que en primer lugar fundó esta dependencia tan espesa.

Cuando se vive la filiación como autoridad, la conexión a la afiliación estatal esta ya determinada. Pero cuando la filiación no es vivida como autoridad —sino como destino a emular, memoria entrañable, opción, afecto—, o cuando la ausencia filiativa no establece la necesidad de restaurar una autoridad ausente, añorada, entonces se entiende el rechazo a las afiliaciones y la no necesidad de encontrar una extensión o un sustituto de la autoridad. Y en el caso de ambos autores no se trata sólo de la autoridad estatal en términos políticos o económicos, además de éticos, sino en términos de las estrategias de incorporación (por ejemplo, la escuela, el conocimiento normado desde el Estado —en el caso de Urzagasti—) y la perpetuación de las

autoridades de referencia irremediable (por ejemplo, las autoridades clásicas de la filosofía, de la literatura, de la historia —en el caso de Borda—). Queda claro que es a partir de esta puesta en crisis de la búsqueda de autoridad en la afiliación que emerge un pensamiento verdaderamente crítico. Que inevitablemente pasa por la angustia de enfrentarse a lo que se instituye como natural y razonable, como obvio e irremediable.

Sólo ante esta perspectiva puede medirse el costo de la libertad —el extraño dominio y fuerza de los nómadas, su temeraria hostilidad frente a toda domesticación—.

En "El triunfo del arte" y "El demoledor" del tercer tomo de *El Loco*, ha desaparecido la angustia por el estigma del abortivo y se ha convertido en fuerza hacedora y demoledora. El constructor de Buen Retiro (la casa del nómada) de *Los tejedores de la noche* ya no refiere al duro camino del migrante de *En el país del silencio* por los fríos senderos de la ciudad. Son nómadas consumados que erigen un lugar ético en una soledad y libertad invulnerables respecto a la fuerza fagocitadora del Estado, sus estrategias de interiorización y la lógica de su propio pensamiento. Adviene el desierto, y, con él, la máquina de guerra nómada. En un caso, será la máquina hacedora del insano, y la máquina demoledora del loco convertido en demoledor. La anarquía destructora en Borda (¿no es toda anarquía un proyecto de desmoronamiento del Estado?) entraña, sin embargo, una reconstrucción esperanzada, puesto que no hay una aniquilación apocalíptica, sino la demarcación de un futuro posible para esa juventud hacia la que mucho de lo que se dice (y desdice) está dirigido. En el caso de Urzagasti, será la máquina suturadora, la voluntad hacia la morada del caminante clarividente, en la que se da la convivencia de los más duro y cierto de la historia del "país pesado" con la entrañable libertad que fluye por Buen Retiro. La literatura —la materia misma de tanta libertad y alquimia— es para estos nómadas el arma con la que "reharán el universo a su antojo" (Borda), con la que se atendrán al mundo "de su propia fundación", y construirán "una casa inventada", aquélla erigida con "la infinita seguridad de que nada seguro hay en el mundo salvo las construcciones que levantan los caminantes" (Urzagasti).

Una vez atravesada la angustia del estigma del abortivo, una vez convertida la ilegitimidad como dolor en ilegitimidad como arma

nomádica —todo nómada es ilegítimo para la interioridad estatal— el loco accede a esa inimaginable libertad. Ciorán dice: "Me gustaría ser libre, inimaginablemente libre. Libre como un ser abortado". En el caso de Borda, hay una muerte que hay que morir y de la que hay que retornar para que advenga el nómada pleno, el insano y el demoledor. En el caso de Urzagasti, hay un viaje que hay que realizar por lo recóndito del sí mismo (un lugar que se denomina "el desierto") y de donde pocos vuelven enteros. Es como si la máquina de guerra exigiera un recorrido temerario, una prueba, una epifanía para darse plenamente. Las máquinas de guerra son parte de la escritura misma de estas obras de principio a fin; pero es como si esta escritura nomádica precisara de, además, relatar un advenimiento, el que en ambos casos sigue un decurso sospechosamente parecido y que desemboca en la exterioridad. En el constructor de Buen Retiro la entrañable trama filial termina conviviendo con la espalda al desierto del lobo: "soy padre de varios hijos e hijo de la vida en la medida en que soy hijo de mí mismo: padre renacido e hijo de la destrucción". En cuanto a la anarquía entrañada en esta libertad vinculada a la exterioridad nómada, puede decirse que en Borda existe una anarquismo "integral", que va y vuelve de lo vital, ético y estético a lo social y político, generando verdaderos programas en cuanto a llevar tal anarquismo hasta sus últimas consecuencias. En Urzagasti el anarquismo es menos programático: pasa por la experiencia campesina, por ese *habitus* chaqueño que traza productivamente el transcurso del migrante-nómada a partir de un vitalismo amoroso fóbico frente al poder, así como por el develamiento de un mundo obviado por el Estado y existente a pesar de él.

Habría que hacer algunas puntualizaciones, en este contexto, sobre la cuestión de la soledad. Hay una soledad entrañada en el transcurso del nómada. Hostil a todo ancla, a toda aduana, a todo amo, a la interioridad del Estado, el temple del nómada es, de este modo, eminentemente solitario. Ningún devenir, ninguna metamorfosis, ninguna mutación es posible sin esta fibra solitaria. Ante el ímpetu renovado del insano por el despegue, éste celebrará que no haya quién lo despida o espere... Y, sin embargo, ¡qué distintas las soledades en estas obras! Qué contrarias sus tramas y qué parecidos sus alcances. El afecto será el camino en Urzagasti: el abrazo amoroso para con el mundo. De los viajes forma parte la gran trama de los amores y los afectos. La distancia feroz será el camino en Borda: la sobreconciencia

de su propia diferencia respecto al mundo envilecido, el que se burla constantemente de él. Pero la burla también se evapora: el insano y el demoledor han superado esa insistencia obsesiva del loco de los dos primeros tomos en torno a la burla y pena con que el mundo esclavo lo percibe. Las soledades pobladas de estos nómadas —soledades labradas y cultivadas a punta de no hacer concesiones bajo ninguna circunstancia— tienen que ver con una cerrada defensa de su propia exterioridad y una —aunque muy distinta en cada caso— proyección hacia el mundo. La soledad, así, se constituye en una mejor manera de formar parte de una colectividad (así no sea, en el caso de Borda, tensando y poniendo en crisis permanentemente ese lazo con la colectividad). Las voluntades no sujetas pertenecen de manera más transparente a una comunidad, pues no es que le deban nada, o que estén obligados a ella: son sus miembros más puros y sin embargo los menos estables. Se trata de una forma otra de pertenencia: los de una extrema lucidez y entrega, y sin embargo los de una gran indocilidad.

No sería correcto, sin embargo, catalogar cerradamente a Urzagasti a partir del afecto y a Borda a partir del distanciamiento. El afecto es parte de ambas literaturas, pero se expresa de muy diferente manera. En ambos autores hay una extraordinaria generosidad para con el mundo, aunque muy distintas sean las formas de construirla. La repugnancia que pueda proyectar la obra de Borda hacia la sociedad y los individuos envilecidos o espiritualmente empobrecidos no quita que por otro lado lo afectivo pase por la mirada que se resbala por el mundo y las cosas, por la entrañabilidad y humor con los que se construye un insólito y perturbador mundo ficcional, por la forma de vulnerabilizarse ante el lector.

Acercándonos nuevamente a Deleuze y Guattari, habrá que decir que si bien es cierto que este contrapensamiento está centralmente vinculado a la soledad, ésta es una *soledad poblada*, como el desierto mismo, una soledad que anuda ya su hilo con un pueblo a venir.

Respecto de la esclavitud, ambas literaturas plantean, precisamente, los principios de la libertad nomádica a partir de una demarcación de las esclavitudes y de un consistente situarse al margen, afuera respecto de ellas. En *El Loco* el "diagnóstico" sobre lo endémico de la esclavitud es mucho más drástico: de algún modo el interés material, de poder y figuración, la alergia a pensar y/o la falta de

reconocimiento del valor de uno mismo (en el caso del indígena), así como muchos otros factores de esclavización, han capturado a casi todo habitante del país, al punto que ser esclavo es casi la forma natural de ser. De este modo, el loco se autoconfigura como una entidad distante y distinta, extraña y hasta repugnante respecto a los demás: la locura y la miseria, entre otras cosas, son la marca de esta su diferencia, la del hombre libre. Es objeto de burla, de pena; asunto que ocupa mucha escritura, ya sea angustiada, desdeñosa o sarcástica. Pero, como ya se dijo, esto es superado (así como el estigma del abortivo) una vez que adviene el insano. La diferencia del loco (la oscuridad filial que lo envuelve, la extravagancia extrema que provoca la mirada burlona, proscriptiva, condenadora de los otros) muta en desencadentante de la potencia y la fuerza del hacedor y del demoledor. No era/es sino la marca del afuera. No fue todo el tiempo sino la imagen especular invertida de la interioridad: la temible miseria del puro y la irreductible excentricidad del libre. La esclavitud en el caso de Urzagasti tiene que ver con se quiebre el "eje de la existencia, el alma, allí donde cada ser reposa y decide". La demarcación del esclavo, por otro lado, está ligada a las divisiones sociales y étnicas del país. Hay un mundo dentro del país que transcurre incólume, creativo, potente (ese mundo clandestino que es "el país del silencio") por entre y por debajo la inconsciencia, banalidad y violencia del otro país (el esclavo), el del poder, la modernidad, el Estado. Si bien no se exonera absolutamente a quienes habitan el país del silencio de las seducciones y hábitos del país del poder, de la modernidad, y tampoco se excluye del mundo ajeno a ello a quienes pertenecen a las clases poderosas, hay nomás una división que tiene que ver con los abismos de clase y de etnia en la sociedad boliviana. Borda también separa a lo indígena del resto de la sociedad en algún momento de sus disquisiciones, y, de hecho, una de las imágenes más fuertes de "demolición" del orden de las cosas es la de las ciudades latinoamericanas ardiendo a causa del levantamiento continental de indígenas; pero, por otro lado, el indígena es figurado como parte de la tendencia colectiva a la esclavización, esta vez por no reconocer y asumir el valor y potencial propios como agente histórico y cultural.

Hay que subrayar que cuando Borda y Urzagasti se plantean la interioridad estatal (ya sea en términos de los asuntos propiamente políticos, económicos, etc.; ya sea en términos de los procedimientos

afiliativos con que el Estado se ancla en el proceso de interiorización) no lo hacen asumiendo un enemigo fuerte, contundente, de peso. Más bien se dibuja una figura de inmoralidad, violencia e irresponsabilidad que, sin embargo, es capaz de una fuerte dosis de destrucción y envilecimiento. La crítica que carga la obra de los escritores es, precisamente, una exploración del poder de lo innoble, de lo irracional, de lo pusilánime. Y hay en ambos autores una repugnancia tal que no puede pasar esta crítica sino por lo ético. No se puede hacer del orden de cosas imperante la casa de uno: lo ético es *no* convertirlo en la casa de uno. De ahí tanta dosis de intemperie y de espesor exílico en los narradores-personajes. De ahí que ambas obras ofrezcan extraordinaria originalidad en cuanto a conceptos, formas, tácticas "todavía no descompuestos por el patrón general" —como diría Theodor Adorno—, siendo todo ello "la última esperanza del pensamiento". Hay una eccentricidad en Borda y Urzagasti que apuntaría por este lado: autoexiliados de la casa del Estado, erigiendo la máquina de guerra artística y ética como espacio de acción nomádica (esto es, mutante y conjuradora), demarcan un proceder artístico-ético *no refutable*: un proceder que enfrenta la banalidad e inmoralidad estatales con "un pensamiento y una escritura refractarios a la refutación; incontestables, irrebatibles" —en esta dirección podría ir la exploración del carácter aforístico de ambas escrituras—. Hay una opacidad, una obscuridad y desvío que marca su exterioridad (a partir de la cual puede trabajarse, precisamente, la forma escritural "no acabada", mutante, del fragmento). Hay una "insuficiencia" (esta no legibilidad, esta no transparencia frente a la estrategia decodificadora estatal) que marca el grado de libertad al que aquí se apunta. Y para terminar de utilizar los pertinentes apuntes del filósofo judío-alemán sobre el tema, puede decirse: "Esta insuficiencia se parece a la de la vida, que describe una línea ondulada, desviante, decepcionante en comparación con sus premisas, y que sólo en este curso verdadero, siempre menor al que debería ser, puede, bajo condiciones de existencia dadas, representar un curso no regimentado".

La exterioridad en ambas obras elabora muy distintas versiones de lo que será la otra morada: aquella que puede deslindarse de los diferentes caminos que recorren el paceño y el chaqueño para lapidar el orden establecido. Hay que decir que esto de la morada es más "redondo" en Urzagasti, dado, precisamente, su intento de sutura, su

porfiado intento de encontrar el lazo por entre lo roto, de proliferar sentidos fraternos y cohesionadores. Se establece en su obra, explícitamente, una comunidad alternativa de destinos libres y hermosos, que, a su vez, no niega la difícil trama de la que está constituida, del tortuoso camino que debe recorrer para existir. En el caso de Borda, esa morada, esa comunidad, no puede ser sino futura, no puede sino estar fuera de lo explícito de la obra, no puede ser sino un horizonte lejano que se dibuja apenas en algunas exaltadas inscripciones en torno a lo que la demolición precipita o augura. La "nueva casa", por así decirlo, no está sino sugerida por la furia de la destrucción que la precede: habrá que negar, demoler, rehacer todo para siquiera empezar a pensar en ella. Puede pensarse en un futuro de construcción y creación a partir de los valores (o lo válido, más bien) que sí quedan de pie luego del trabajo arrasador. La anarquía es la clave de esta otra casa en la que no puede regir el Estado, cuya interioridad no puedo sino proceder de manera afiliativa, esclavizante; sólo puede pensarse en una futura tierra poblada por libertos. Fiel a la lógica de la contradicción y la paradoja que construye la materia misma de su literatura, Borda cierra los tres tomos de *El Loco* borrando de un plumazo lo construido en torno a la demolición total. De hecho, como ya se había dicho, todo lo que se va planteando a lo largo del libro se va borrando... para pasar a otra cosa. Esta anarquía no puede sino abrir un vacío entre los sentidos del proyecto radical de destrucción-para-la-construcción y el establecimiento de un significado estable con el que pudiera el lector quedarse sin dubitar. Pero, precisamente, *por la paradoja* es que el lector sí conserva los sentidos de la destrucción-construcción a pesar de su borramiento final, dado tal vez que el borramiento no derrota totalmente la fuerza inspiradora que fluye por detrás de la voluntad de desestabilización general. Precisamente allí reside una de las múltiples riquezas del libro.

En el caso de Urzagasti, las novelas dan lugar a una culminación luego de largo camino recorrido: la construcción de Buen Retiro, la casa del nómada, del artista, del liberto. La clave de esta casa es contraponer sin arrancar del mundo que lo circunda, un espacio libre, fluido, abierto, por donde transita —sin nunca quedarse— el magma de la vida, de la imaginación, de la memoria y el deseo. Es, pues, la casa de la literatura. Puesto que en el escritor chaqueño hay un reconocimiento de fondo de la potencia del mundo humano y social que hace

posible la vida cotidiana de un país de dermis envilecida y corrupta, la casa no puede ser una casa que emerja del arrasamiento general. Más bien, es una morada en fuerte diálogo con el mundo subterráneo que se recupera y celebra: el mundo de los tejedores de la noche, el de los habitantes del país del silencio. La fuerza de esta casa —de esta literatura —es precisamente la de existir como una máquina de guerra amorosa, de recuperación, de celebración en medio y a través de las lógicas estatales.

Toda esta reflexión lleva a plantear que de algún modo los nomadismos de la literatura boliviana pasan por un transcurso por el afuera que, sin embargo, no apunta a la disolución, es decir, a, por ejemplo, el apartamiento radical respecto a una historia y una sociedad envilecidas. Apunta más bien a un diálogo en intensidad con la trama de las historias, la sociedad y la política bolivianas, generando así un *pensamiento literario* que, precisamente a partir de su feroz defensa de la libertad y la pureza, es capaz de encarar los nudos más pétreos de lo que constituye al país, a la patria. Los bordes del nómada tocan los del cívico; pero sólo en tanto esta combinación genera una de las críticas más rotundas al orden de las cosas. Develando en este transcurso las caras más terribles de lo que se es, pero también las más hermosas. ¿Qué otra cosa son, sino, el país develado y revelado por Urzagasti a lo largo de su obra; y, en Borda, la potencia de una patria incapaz e imposibilitada de asumirse a sí misma?

No hay nómadas puros: en su constante desterritorialización siempre acuden, a pesar de todo, a un pedazo de tierra. La radical soledad y libertad pregonadas por el nómada tensan al cívico hasta su constante crisis. Los pensadores del "afuera", al no estar al servicio de absolutamente nada y nadie, tienen un civismo que es, en verdad, imposible, pues irremediablemente llevan al límite las posibilidades éticas de los órdenes del Estado, mostrando necesariamente, así, el carácter sustantivamente corrupto del mismo. La no afiliación esencial hace que la crítica necesariamente sea demasiado lapidaria. Los nómadas siempre van a ser el elemento más perturbador e inquietante para el Estado: son la máquina de guerra que desarregla su orden, sus imágenes; la imaginación, el pensar estatal. La demolición, por supuesto, será el momento más álgido de la "imposibilidad" del civismo de Borda —puesto que el civismo es una apuesta por el Estado—. No queda otra que destruirlo todo para siquiera empezar a imaginar

otra forma de vivir. La puesta en funcionamiento de una vitalidad amorosa a prueba de balas en el caso de Urzagasti se estrellará impertérrita e invulnerable con la dureza estática de un orden incapaz de reconocerse y recrearse. Destinado a una (terrible) precariedad constitutiva por su carencia de miras, de visión, de inteligencia, el Estado halla en esta máquina una lucidez que es incapaz de descifrar —puesto que ella despliega una lógica de la sutura, la puesta en diálogo, el afecto—. Tanto en Borda como en Urzagasti, la cosa cívica pasa por una apreciación inédita de lo que se es —o puede ser— y de lo que se tiene y se ha optado por no tener. En ambos obras se aprecia de tal modo y a tal punto lo despreciado, lo excluido, lo no reconocido, que terminan por generarse sentidos de "fuerza cívica" quién sabe más radicales que los de la literatura que apuesta explícitamente por la interioridad estatal.

***

Considérense estas dos citas:

> Y semejando un deshecho costal de harapos va un hombre por las sementeras, abstraído en sus pensamientos, tanto que cuando pasó cerca de unos individuos, dijeron:—virtualmente es un muerto.— Lo miraron de hito en hito, dieron media vuelta, lanzando risotadas . . . Pero se sentía en aquel hombre tal reconcentración de pensamiento y voluntad, que no obstante de parecer un cadáver, se hubiera dicho que absorbía a cuanto le circundaba. De ahí la molestia que producía en silencio y la inquietud que causaba su palabra. Por eso también prefirió callar; y no volvió a hablar. Y así iba, despreocupado de todo, inmerso en sus propias ideas, esforzándose en no molestar. Mascaba su orgullo, sin ambiciones perjudiciales al presente de nadie. Y pasaba semejando, sin querer, una tromba sucsora. ¿Acaso comprendía en su silencio esa su potencia? A su sola aproximación se operaba en todo un estado retráctil, cual si se hallasen al borde de un abismo; pero él, bajando la cabeza, apenas si sonreía, apurando el paso (*El Loco* II: 807-8).

> . . . del mundo no se sabe nada y así los tejedores de la noche salen de sus guaridas y en plena luz del día se convierten en carpinteros aunque también podrían oficiar de electricistas o de panaderos, lo que por otra parte permite comprobar que los hombres no son iguales: uno son de fierro y otros parecen hecho de bosta de vaca . . . . Y por supuesto que los homenajes no sirven de nada, ni la inteligencia ni el desdén. Lo que queda es la imaginación, que bate sus alas cuando en cualquier colina del mundo alguien descubre a los tejedores de la noche: de día inocentes corderos, de noche unos demonios que han borrado todas las fronteras por pura generosidad, pues la belleza no les incumbe, el dinero tampoco y miedo a la muerte no parecen tenerle; en suma, sin saber quién es Apollinaire ni quién diablos es el mandamás de turno en el país dejan que lo negro sea negro y no asuste y que lo blanco, que

> puede espantar tampoco meta miedo. Y así fue que . . . Bichito levantó la cabeza y también lo hizo Delmar, y yo sentí el enorme desconsuelo de manejar palabras, porque la voz no me salía y las piernas no me respondían, sólo me amarraba al suelo la seguridad de haber entendido finalmente que Pompilio Guerrero y Froilán Tejerina seguían siendo los más esmerados tejedores de la noche y que las comunicaciones no estaban interrumpidas de modo que de acontecimientos tan dispersos se podía hacer una historia coherente, como que ésa era la misión de los individuos, pensé mirando al tejedor y a su operario: reconocer la hilación de los hechos y sumarse a ellos sin protestar . . . [S]alí con extraño optimismo a la calle: las piedras estaban en su lugar, las interminables gradas también, la ciudad a lo lejos ronroneaba, los bocinazos alteraban el silencio, todo me acercaba a las obligaciones externas: la oficina, las palabras convencionales, las lecturas triviales, nada en mí delataba al ser que por primera vez sacó de su madriguera a los tejedores de la noche y todo esto en plena luz de un día nublado (*Los tejedores de la noche*: 115-6).

Ambas concentran bien el temple de estas dos escrituras, la una muy volcada hacia la intensidad de un trayecto vivido en extrema soledad; la otra más bien siempre atenta a las intensidad que provoca un sí mismo volcado siempre hacia los otros. Los grandes descubrimientos del uno pasarán siempre por la experiencia solitaria que, por otro lado y sin embargo, se empapa de todo para ser posible; los del otro pasarán más bien por la experiencia que sólo existe en tanto es respecto de los otros.

Estas notas pretendieron encontrar los puntos de encuentro entre Borda y Urzagasti, tal vez forzando demasiado las densidades similares en pro del argumento; tal vez amortiguando demasiado las evidentes diferencias. En todo caso, queda claro que esta lectura se arma sobre el convencimiento de que hay un pulso análogo, un recorrido de algún modo paralelo. Seguramente habrá que cortar más fino para ser más leal a la especificidad y particularidad de cada obra. Para entrar en estos mundos de extrema originalidad, que exigen —a momentos muy explícitamente— una lectura también tocada por las grietas del afuera, por las fisuras que abre la potencia de la exterioridad.

A partir de las citas aquí propuestas, puede plantearse que Borda y Urzagasti trabajan el devenir imperceptible —a decir de Deleuze y Guattari, el devenir extremo, último— no como la pulverización de la subjetividad, o su disolución en el éter (aunque algo de ello hay en Borda); sino como una indiscernibilidad, una potencia ilegible, una apariencia que confunde; como un confundirse entre el resto, un asimilarse a lo desconocido de los otros desconocidos. Se trata de una anonimia que bordea el no-estar-ya-allí de la muerte, de una impersonalidad que

transcurre silente, succionando el mundo, volcada sobre su propia fuerza, sin nada que la delate. Sin nada que pueda incorporarla.

2. Sergio Suárez Figueroa y el ojo de las revelaciones

Rodolfo Ortiz

Junto a la obra de Jaime Saenz, la obra de Sergio Suárez Figueroa es quizás la que más se ha preocupado por repensar y poetizar sobre las funciones radicales del conocimiento poético, que resaltamos en la búsqueda de Borda. Desde su primer libro de prosa poética *Los rostros mecánicos* (1958), pero fundamentalmente en *Siete umbrales descienden hasta Job* (1962) y *El tránsito infernal y el peregrino* (1967), ha ejercido una escritura bastante peculiar, casi profética y anunciadora de la fatalidad del poeta.

De esta suerte, Suárez Figueroa recurre a la recuperación de dos formulaciones míticas, la primera proveniente de la tradición cristiana y la segunda de la literatura griega, en las que busca la actualización y vivificación poética de un mismo problema: cómo llegar, durante el camino o permanencia —tránsito o umbral—, a la formación de un poeta.

Al igual que en Borda, el espacio desde el cual se proyecta esta pregunta no es otro que el espacio de la ciudad; con su mecánica y su infierno, como en el caso del libro *Los rostros mecánicos*, o con su infierno y su espíritu profundo, como en el caso de los otros dos poemarios citados.

Suárez Figueroa no cree que la formación de un poeta deba partir de la transformación de ángel en bestia, de un alma inocente en un alma monstruosa. Nos dice que el poeta que ha iniciado su tránsito debe encarnar la imagen de una pluma corrompida por el agua y el aceite: "No es extraño que uno comience a hallar la claridad divina en la mágica podredumbre de los sentidos descompuestos".

De esta manera, al igual que en Borda y en Jaime Saenz, la poesía es asumida como un aprendizaje; que en el caso de Sergio Suárez Figueroa se cristaliza a partir de la experiencia de Orfeo descendiendo a los infiernos y regresando con un poder robado a la oscuridad, y a partir también de la enseñanza de la vida miserable de Job sumido a

las pruebas de Satán.

La vida de Orfeo, cuya tragedia aparece bellamente retratada en el Libro 10 de *Las metamorfosis* de Ovidio Nasón, es la referencia central en la que Suárez Figueroa basa uno de los poemas más importantes que publicó. "Orfeo", tal como titula este poema extenso que forma parte del libro *El tránsito infernal y el peregrino*, es la búsqueda y precisión de un arcano donde tienden el arte, el deseo, la muerte y la noche.

El libro 10 de *Las metamorfosis* de Ovidio cuenta que Orfeo, poeta y músico —Suárez Figueroa también lo fue—, se casó con Eurídice y fueron muy felices. Cierta vez en que Eurídice descansaba en un prado verde, la sorprendió la mordedura de una serpiente y murió pocos días después de su matrimonio. Orfeo, después de haber llorado largamente la pérdida de su esposa, decide descender al infierno para implorar a las divinidades el regreso de su amada. Entonces, al enfrentar a Plutón y Proserpina, "reyes de aquellos lúgubres lugares" (Ovidio 1964: 238), recitando con el acompañamiento de su lira les hace saber sus penas. La música y su canto hechizaron a estos dioses infernales y no pudieron negarle la gracia que solicitaba, pero le impusieron una sola condición: Eurídice puede regresar con él al mundo superior sólo si Orfeo no vuelve la cabeza para mirarla hasta que hayan salido del reino infernal y ella se encuentre a salvo bajo la luz del sol. Orfeo olvida la condición de su partida y vuelve la cabeza para mirar a Eurídice y ésta se esfuma al instante: "Quiere abrazarla y sólo abraza una ligera bruma". Cuenta Ovidio que Orfeo, llorando la desaparición de su amada, se retiró de la vida mundana y se dedicó a enseñar los misterios sagrados.

Suárez Figueroa retoma la experiencia de Orfeo para descubrir allí el proceso de la formación del poeta. La mirada de Orfeo como causa de la ausencia y, por lo tanto, como causa de su canto, es una mirada que rompe y transgrede la ley para condenarse a la oscuridad y a la ruina. Para Orfeo esta ausencia primordial inaugura una distancia central para el poeta. No ya Eurídice, sino aquello que detrás de ella se oculta y permanece como el poder más radical de la poesía.

En la mirada de Orfeo radica el poder de la poesía; una mirada que separada ya de su objeto no ve más que una oscuridad que coincide con la muerte. La llamada de la poesía será, entonces, la llamada de un ascenso, de un regreso hacia la luz, hacia el espacio mundano

iluminado por el día y que solicita una forma.

Cuando Suárez Figueroa nos dice que "toda esa búsqueda iluminada iba en pos de una interior visión iluminada por el ojo de las revelaciones", la condición de este viajero asombrado será la de haber aprendido a educar ese ojo en la visión de lo invisible; vuelo peregrino hecho de vacíos y soledades, pero que transitando "en la peligrosa orilla que anodada" logra descubrir la abismal significación de las cosas.

3. La poesía de Edmundo Camargo o la destrucción espermática

Alba María Paz Soldán

La poesía de Edmundo Camargo se inscribe en un campo de sentidos que, postulamos, abre la obra de Arturo Borda en Bolivia con *El Loco*, singular experiencia de escritura que delata una heterogeneidad genérica inclasificable desde criterios convencionales. La destrucción como fuerza generadora, una conciencia viva de la indigencia y la clara sujeción de la escritura al cuerpo, a la vida, son los espacios que frecuentan ambas obras en una confluencia de sentidos que esta lectura hará manifiesta.

La obra de Borda pone en juego los poderes de la destrucción en el recorrido que realiza el loco, su personaje, para negarse y despersonalizarse y que está presente desde una de las primeras imágenes. En "El soplo augur" (Borda 1966 I: 19) un niño enfrenta gozoso, "impávido y temerario", la arrasadora tromba o torbellino que todo lo destruye, e, ignorando los intentos de protección de sus padres, juega y juega con esa fuerza dejándose envolver por ella. Y proyectando la posibilidad del surgimiento de algo nuevo, la voz narrativa dice "pues, a pesar de tanta maravilla, insuperable acaso, hay algo irrevelado dentro de cada cual, que se debate por salir a la luz en la más sublime de las expresiones" (I:166). Las fuerzas de la destrucción, que aún definen a ese protagonista final, "el demoledor", y una fe en la regeneración, en la creación a realizarse con las fuerzas materiales del desgarro y de la euforia desde la experiencia indigente, son las que emanan de la escritura de *El Loco*.

La poesía de Edmundo Camargo está signada por la muerte, lo han dicho los críticos, lo dice de alguna manera el título de su único libro: *Del tiempo de la muerte*. Sin embargo, como es un libro póstumo, el título se lo debemos más bien a su editor, Jorge Suárez[2]. Fernando Prada señala que este título proyecta un sentido muy diferente al del conjunto de poemas que sí fue titulado por Camargo y aparece en el libro "Del tiempo de los muertos" y en su estudio demuestra que se trata de una poesía vital y erótica (1984). Por otra parte, Eduardo Mitre afirma que la experiencia que define la visión de Camargo es la de un destino trágico: el presentimiento de una muerte temprana (1986). Por lo que será necesario indagar no sólo sobre la concepción de la muerte en esta poesía, sino también sobre la relación que la voz poética establece con ella.

En primer lugar, la muerte no se presenta como una pregunta inquietante, ni con los signos del misterio que conlleva. Tampoco se puede decir que es un enfrentarla paso a paso a medida que se acerca. Lo que sí está claro, sin embargo, es que se trata de una certeza: la destrucción del cuerpo. Y a partir de esta certeza se generan los sentidos, aunque en el caso de esta obra poética convendría mejor decir imágenes emergentes de dos surtidores. Una de las fuerzas que originan las imágenes es la destrucción, como fragmentación o desintegración interna, y la otra es el cuerpo que se abre y se extiende hacia el universo. Para la construcción de estas imágenes se observan entonces dos movimientos simultáneos: uno centrípeto, que desintegra todo hasta encontrar y hacer estallar la mínima partícula interior, y otro centrífugo, que desde allí abraza/abrasa a todos los otros cuerpos.

La destrucción actúa como una fuerza activa y dinámica, "desteje", "desata" y "abre huecos", en una palabra, desintegra por dentro, mientras que el cuerpo, y aún la muerte del cuerpo, parecen tender hacia una reconstitución:

> La muerte nos cosió los costados
> la carne es telaraña revistiendo los huesos
> el corazón sacude sus cadáveres (Camargo 1964: 97).

La imagen que mejor expresa la destrucción es la del mar en

[2] Al cerrar esta edición, ya podemos hablar de la obra de Camargo sin la determinación que ha producido este título, gracias a la nueva edición de sus obras y al excelente estudio de Eduardo Mitre (2002) publicado recién este año.

su "oficio corrosivo" (55, 57) y poblado por "las algas violentas y los esqueletos de tiburón" (59). Pero toda esta fuerza sobrehumana y desatada, que da cuenta de los órganos, de las vísceras, por separado, y que actúa sobre ellas como el guerrero arrasador, solamente adquiere sentido por la mirada que desde una condición precaria lo soporta:

> A sus ojos faltábanles
> aquellos que habíanlo descubierto:
> el niño
> que de pronto aullaba
> sacudiendo el silencio sin romperlo (49).

De la misma manera, en medio de la dispersión, el desgano y la destrucción sembrada por "las mareas férvidas", esta vez se descubre más bien una presencia temblorosa, que testimonia la condición humana ante los embates de los poderes destructivos:

> pero en lo interno tiembla mujer arrodillada
> y sueña ser el agua que hundió
> allá en la infancia el barco de papel (57).

Estas dos instancias corporales, de los ojos que descubren y del cuerpo tembloroso que sueña, son las que figuran el encuentro de la voz poética para revertir esa fuerza volcada hacia adentro en un afán disgregador y convertirla en fuerza abrasadora que se extiende hacia el mundo penetrándolo y regenerándolo. Los ojos se multiplican en imágenes que se extienden y penetran toda la materia, sea velando "Bajo el ojo demente de la anémona tu ojo velará" (46), o en actitudes de lectura que se diluyen en las cosas o las diluyen hasta confundirse con ellas:

> y los ojos que vieron
> las palomas volar, crucificadas sobre leños de sol,
> desovan sobre imágenes desesperadas (43).

Pero este cuerpo cuenta también con un arma, el lenguaje, que puede propiciar un efecto semejante al de las fuerzas destructivas, pese a su etérea materialidad, cuando la voz poética remarca:

> deambulaste mordiendo el vacuo aroma de tu idioma
> armado como el esqueleto de un pterodactil (46).

Idioma que adquiere la fuerza de los otros sonidos que devoran, incendian y flagelan, y que además se interpenetra con los objetos y que, una instancia más allá, es el idioma de la poesía:

> la palabra pájaro hace resonar los barrotes

la palabra fuente se queda entre los dientes de la piedra.
La lluvia vacía las campanas, es verdad
y en nuestro cuerpo los órganos mansos
muelen las osamentas de las sillas
se nutren de los objetos detenidos.

Un libro nos hecha sus raíces (117).

Así, la destrucción es también una fuerza generatriz, que en un movimiento semejante al de "el ojo" y "el idioma" como extensiones del cuerpo es capaz de dar lugar continuamente a nuevos seres y nuevos mundos indefinidamente, a una nueva vitalidad que puede abarcar también el interior de la tierra:

Quiero morar debajo de la tierra
En un diálogo eterno con las sales . . .
. . .
Quiero sentir la tierra circular por mis venas
morderla fríamente, clavarla con mis tibias
sintiéndome en su inmensa placenta, adormecido
como un niño a la espera de un nuevo natalicio (35).

Si la escritura de Borda, con la destrucción, pretende llegar a esa anulación de sí mismo, al punto cero, a la nada, desde donde recién llegar a ser; Camargo formula un espacio primordial, el espacio del origen, donde la nada tiene también un signo activo, para hacer surgir de allí lo primordial. El poema titulado "Nada" se inicia así:

ruinoso océano de las formas
imagen que adhirió su vientre
para los natalicios
primordiales
sifló en tu hueso océano
recogió de las torres (73).

Si el loco, personaje de la obra de Arturo Borda, elige una vida de carencia, privación y necesidad que lo lleva a producir en su escritura esa "secreta rebelión de la indigencia"; el poeta Edmundo Camargo padece de una enfermedad que lo aproxima raudamente a la muerte a muy temprana edad. La voz poética de Camargo modula, pronunciando y deletreando, la indigencia y la absoluta vulnerabilidad del cuerpo humano ante las fuerzas destructivas de la muerte, que también son productivas. Ambos autores llegan por caminos muy distintos a testimoniar la indigencia de la condición humana y a encontrar un lugar allí para su propia expresión, valiéndose de los poderes de la destruc-

ción. Borda confrontando la propia indigencia a la creación artística, y Camargo, a los poderes destructivos de la muerte.

4. René Bascopé Aspiazu: la ciudad o el lugar de la escritura

Omar Rocha

Toda la narrativa de René Bascopé Aspiazu tiene un solo escenario: la ciudad de La Paz, y más todavía, los conventillos de la ciudad de La Paz. Cada uno de sus cuentos y cada una de sus novelas es la historia de lo que acontece en alguno de los cuartos de ese conventillo grande que es su obra misma. Dejando de lado esta constatación que se presenta a ojos vista, habría que preguntarse por la significación de semejante elección.

René Bascopé Aspiazu no se propuso precisamente una reflexión sobre la escritura[3], sin embargo, y a pesar de ello, se puede establecer que fusiona la escritura y la posibilidad de ser "artista" con la ciudad de La Paz. Él encontró una particular forma y un particular lugar de creación como si surgieran de los caprichos de la ciudad misma. Esto lo vemos, por ejemplo, en el relato de su encuentro con el ciego Macario Lugones; este hombre, mendigo por convicción y profundamente artista, que causó movimiento e identificación en el espíritu acumulado de Bascopé, había alcanzado una apariencia que armonizaba con su ciudad, tenía el rostro habitado por la viruela, usaba lentes de carey envejecido y portaba un violín. Por otro lado, Bascopé observa que Macario Lugones se pertenecía a sí mismo y a las plazuelas de Chijini, a sus callejuelas y al portal de la iglesia del Gran Poder, donde arrancaba a su violín sonidos que reunían todas las posibles variedades del lamento (1994: 71-72). Bascopé encuentra un artista en Lugones, no sólo por la pulsación del instrumento, sino por su armonía con la ciudad, por la mendicidad lograda —en este caso, la miseria no es algo que adviene sigilosamente y se apodera de la persona; es un estado ~~elegido, con~~struido pacientemente—. Macario Lugones es parte de la

[3] Encontramos algunas consideraciones en una entrevista publicada en la revista *Hipótesis* (1979), en un artículo publicado como homenaje en la revista *Autodeterminación* (1994) y en la tesis de licenciatura de Luis Rojas Velarde (Carrera de Literatura, UMSA: 1995), intento aislado de penetrar en esta obra.

ciudad, logra "engranar" en ella, es parte de los lugares que habita.

La escritura para René Bascopé Aspiazu, por otro lado, está poblada de nostalgia, no sólo como recuerdo o memoria, sino como posibilidad de prolongar infinitamente las plenitudes, una especie de detención arrancada al paso del tiempo. Y esta posibilidad de escribir desde la nostalgia, no es otra cosa que la mirada que el artista construye desde su espacio habitado. Así, la puerta de la iglesia es inseparable de la pulsación y la detención del tiempo, efectos, ambos, de la mirada nostálgica. "En ese sentido la nostalgia es la búsqueda del tiempo perdido —del amor perdido— por Proust o Macario Lugones . . . Y en esa búsqueda uno hace cosas como tocar el violín en la puerta de una iglesia o escribir un poema. Y uno toca el violín hasta alcanzar insospechados matices y variantes. Y uno escribe poemas eternizando —sin querer— imágenes y sensaciones" (1994: 71-72). La nostalgia y la melancolía remiten siempre a una falta, a aquello que ha sido perdido y que se trata de recuperar incesantemente, logrando en esa tensión un rasguño desde la creación (sonido y poema, por ejemplo), que se acerca pero nunca alcanza el objeto. El cuento "Niebla y retorno" (1988a) expresa en la frase de la abuela del protagonista toda esta forma de enfrentarse al paso del tiempo: "ella sabía que mis primeros años no eran sólo ceniza". Los objetos —una pila que servía a todos los vecinos, por ejemplo—, las personas, los cuartos, son generadores de una escritura que se sostiene en recoger aquello que la ciudad ofrenda desde una falta, una pérdida, un vacío poblado, donde la frase de Horacio, empuñada por Arturo Borda al principio de su obra, resuena antes de emprender cualquier creación y desde un transcurrir por la ciudad: "*non est magnum ingenio sine melancolia*".

La ciudad de La Paz no sólo sirve de escenario en el que se desarrollan las acciones de la narración, encarna en los personajes, se expresa en cada uno de ellos, su existencia subyace en la presencia contradictoria de cada habitante. Tomar a la ciudad de La Paz como escenario no significó para Bascopé describirla con un gozo casi sensual. Oblicuamente, su "enamoramiento" por la ciudad llega a los límites que acercan de manera inequívoca el erotismo con el horror y la muerte. Bascopé Aspiazu es un habitante del horror. Las interdicciones humanas, las grandes prohibiciones siempre tienen que ver con el acto sexual o la muerte. La posibilidad de convertirse en cadáver, en

carroña, es una prohibición, el acto sexual prefigura, imita esta prohibición y al mismo tiempo, en ese mismo movimiento, va en contra de la misma, por tanto, nos acerca más a los caminos de la libertad. Mediante la descripción del horror y la miseria de los habitantes de la ciudad, se logra el mismo efecto frente a la prohibición, frente a lo interdicto, en las narraciones de Bascopé Aspiazu. Siempre está en juego una disolución de las formas constituidas. La sorpresa poética de Bascopé no abarca sólo la descripción de una realidad social —que en varias narraciones de la literatura boliviana se pusieron del lado del escritor, por más espantosa que esta fuera: bastaba que aparecieran indios, marginados, contradicciones burguesas, para inscribir al autor en las filas del realismo, que era como pedir justicia—.

Tomo como ejemplo una de las primeras novelas bolivianas cuyas acciones se desarrollan en la ciudad de La Paz —a partir de ésta se pueden considerar a muchas narraciones que siguen las misas contorsiones—: *Vida criolla* (1905) de Alcides Arguedas. Esta novela empieza con dos alejamientos significativos. Primero, un alejamiento de la ciudad, una caravana de automóviles se dirige a Obrajes, a la hacienda de uno de los personajes; se puede tomar esta imagen como la imposibilidad de penetrar a una ciudad que sirve sólo como escenario desde el cual se hace una crítica, una complejización y una descripción social y racial —grandes logros de la época, hay que decirlo—, develando las mentiras y contradicciones de los habitantes casi estereotipados que intervienen como protagonistas: el diputado, el que quiere ser diputado, el joven abogado que se enamora de la hija del que quiere ser diputado, la señorita de sociedad que pasea por El Prado, la mamá gorda que sale con sus hijas al balcón de la casa, la Clotilde, de la que un herrero está profundamente enamorado, pero que se enamora insistentemente del señorito. Y un segundo alejamiento, que está dado por el movimiento que *separa* esta novela de una de las actitudes estéticas más importantes de la literatura boliviana: "tarde de sol paz de aldea" (*La Chaskañawi*, Carlos Medinaceli).

A pesar de la imposibilidad señalada más arriba, se trata de un acercarse a la ciudad desde una *separación*. No cabe duda que hay una ciudad presente, que la mirada de los habitantes del centro de la ciudad hacia las alturas —los ojos llorosos que se alegraron de ver el brillo de las vencedoras armas españolas que rompieron el cerco de 1871—, se sustituye por la mirada desde las alturas al centro de la

ciudad —el personaje de la novela cabalga hacia su destierro y mira para atrás desde la montaña, voltea para mirar su ciudad—. El mismo gesto se encuentra en los ojos bien abiertos y sorprendidos del Quijote y su escudero al llegar a la ciudad de La Paz, en el cuento de Juan Francisco Bedregal (1934) —pero esto no es suficiente para hacerse parte de ella—.

En Bascopé tampoco se trata de mostrar una realidad social indigente o miserable, como decorado para que los personajes urbanos, generalmente encarnación del propio autor, vivan la historia de un amor romántico, como en el caso de la novela *La tristeza del suburbio* (1937) de Claudio Cortez, o los primeros desencantos de un exilio político. Y mucho menos se trata del "retiro" hacia parajes o espacios no urbanos, desechando la malicia, doblez y mala fe de los habitantes de la ciudad —no son pocas las novelas bolivianas que toman el tema, una de ellas, *La belleza del pecado* (1959) de Raúl Jaimes Freyre, por ejemplo, plantea, más allá del alejamiento del personaje, explícitas críticas al "modernismo" llegado como contaminación de las grandes urbes—. Otro caso es *El Alto de las Ánimas* (1919) de José Eduardo Guerra, donde el protagonista se aleja de la ciudad, desencantado y abatido por su falta de voluntad e imposibilidad de convivencia con el medio.

Por senderos absolutamente distantes a los señalados, los personajes de Bascopé Aspiazu habitan conventillos, que primero fueron tambos —el autor mismo se encarga de aclararlo—. Éstos son pedazos de ciudad que contienen el "todo": caos, vecindad de minucia y desecho. Tercer, cuarto y quinto patios, en los que se habita atisbando, escuchando, inventando, desconociendo misterios, creando santos, santiguándose, purgando culpas; se vive del gemido y el rumor de los demás:

> Poco a poco le fueron poniendo al tanto de lo que ocurría en la casa, de Don Hugo, el loquito, de Doña Inés que vendía api y mazamorra en el mercado, de cómo Fernandito se había vuelto zonzo después de ver el cadáver de Angel Prin; le contaron de Toño y de su abuela que había muerto, de las chicas de la casa, de Beba, de Trini, de Sonia y de Olguita; le contaron el odio que le tenía Félix y El Gordo después de la puñeteadura que les había dado; le contaron de las ratas que hervían en el cuarto condenado de Angel Prin y del mismo Angel Prin que andaba por la casa en las noches arrastrando cadenas, aunque ninguno de ellos en realidad lo había visto . . . le contaron que a su tía le decían Zampa Hostias (1988b: 53-54).

La ciudad de La Paz misma, encarna en estos personajes que son seres formados, malformados, deformados, por ella y por su vida interior; sufren las consecuencias de decisiones en las que no toman y toman parte. Es una indagación honesta de la putrefacción de la historia.

Bascopé Aspiazu transcurre por las orillas, está más cerca de aquellos que en todas las ciudades importantes culturalmente se sintieron alejados de los "señoritos intelectuales" que protagonizaron la cultura boliviana. Fantasmas de la propia ciudad, los artilleros, aparapitas, locos, formaban una especie de sociedad poderosa en los alrededores de Llojeta; se trata de esa "logia miserable", de la que Constantino Belmonte, o Angel Prin, personajes poco olvidables de Bascopé, son parte. Ellos saben que no hay pasión ni libertad sin estar en la miseria, al borde de la muerte, en el basural. No son precisamente los hechos concretos los que lastiman con más saña, sino los ambientes, las presiones constantes contra el espíritu. Enanos, fetos, borrachos, prostitutas, muertos espiritualmente, (in)acabados, bizarros, son los personajes que posibilitan una opción que tiene su centro en los márgenes, en los bordes de la ciudad: "diez pasos más [acá] del sauce", donde están las ventanas con costras de suciedad, forradas con *nylon*, alumbradas por la oscuridad, que es un "faro para las almas", y "diez pasos más [allá] del sauce", donde aparecen las primeras luces de neón, iluminación de la que también estos personajes son parte. Las vestiduras del miserable —escamas de sufrimiento, desnudez pálida de pez asustado, piel de muerto que, sin embargo, se resiste a dejar este mundo— son las que se han fusionado con la ciudad en su "devenir aparapita" —expresión saenzeana inevitable a la hora de trazar concurrencias— y todo lo que ello conlleva.

Sería un error, pues, calificar la narrativa de Bascopé como una aventura "épica" que cruza las fronteras de lo social y lo urbano, llevándonos a explorar, al mejor estilo *boy scout*, tierras novedosas, no descubiertas, marginadas. La insistente oscilación en el borde —y aquí se vislumbra un movimiento de dos caras (más allá y más acá del sauce)— nos muestra que el abismo no es ni eterna, ni necesariamente un espacio vacío. Está habitado por aquellos que poseen la llave de sus secretos: las prostitutas en su desplazamiento (de la Conde Huyo a Caiconi) trazan y cambian los destinos de la ciudad y viceversa. La visión

de La Paz, convoca, en Bascopé, a los colores del adobe mojado: "Sus primeras y últimas luces se encienden y es inevitable que una absurda y vaga tristeza lo invada a uno, más aún cuando ha escampado"[4]. Los sonidos de la ciudad después de la lluvia, los juegos de los niños en el patio, la señora separando el cabello para hacerse una trenza, el señor a punto de echar agua al inodoro, todo cobra una significación diferente, vistas las cosas desde la calle del conventillo, donde está el patio, desde donde se ve el cuarto que habita René Bascopé Aspiazu.

5. La peregrinación vigilante. Tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX

Juan Carlos Orihuela

1.

> Ciertamente, y como ha sido dicho, la publicación de la novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz, *Los deshabitados*, y del libro de cuentos de Oscar Cerruto, *Cerco de penumbras*, ambos de 1957, marca un hito esencial en el proceso de constitución de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX (Antezana 1985: 29).

Hasta antes de la aparición de estas obras mencionadas, la narrativa boliviana se caracterizaba, por lo general, como excesivamente coyuntural, como innecesariamente documental, condicionada a una estricta subordinación a la referencia histórica y geográfica e imposibilitada, las más de las veces, de generar estructuras imaginativas propias.

Pero a partir de los años 60, la narrativa boliviana empezaría a provocar una serie de quiebres y dislocaciones que establecerían nexos ineludibles con las dos obras arriba mencionadas a través de una suerte de *soltura narrativa*, especialmente en cuanto a su tratamiento lingüístico se refiere, que nos confirmaban el hecho de que aquélla se encontraba ya inmersa en una alentadora generación de recursos narrativos propios acordes a las propuestas estilísticas que América Latina en su conjunto planteaba al mundo en aquellas décadas.

Es así que entre recurrencias míticas, históricas e ideológicas,

[4] *Para una ciudad y sus cementerios*, libro de ensayos inédito, citado en Rojas Velarde (1995). El relato que lleva este nombre fue publicado en la revista *Ciencia y cultura* (Bascopé Aspiazu 2000).

y propuestas discursivas que ya se atrevían a desplazar, aunque no sea más que gestualmente, los datos circunstanciales de la realidad, la narrativa boliviana iniciaba la apertura y ensanchamiento de un espacio que le permitiera mayor libertad y movimiento en cuanto hace al itinerario de sus tramas, y un desahogo y desofocamiento urgentes en lo referente a su condicionamiento absoluto al contexto y a la referencia.

2. Otro síntoma fundamental de salud que ya comienza a percibirse en la narrativa de los años 60, es la paulatina e inicial toma de distancia del universo de discursividades simbólicas heredadas de la *ideología del nacionalismo revolucionario*, que se habían cristalizado en el Estado autoritario que tiene lugar a partir de la Revolución Nacional del año 52, y que, desde el punto de vista de la narrativa, Guillermo Mariaca denomina *discurso literario populista* (1990).

De acuerdo al mencionado crítico, la influencia del discurso literario populista en Bolivia se inicia en 1936, con la publicación de *Sangre de mestizos*, de Augusto Céspedes, y no deja de percibirse hasta 1985, año en que la dictación del Decreto Supremo 21060, según explica el autor, "funda un modelo de acumulación, un proyecto político y un discurso ideológico neocoloniales que difieren cualitativamente del populismo y del cual ese Decreto es el enterrador" (94).

Para Mariaca, el discurso literario populista se construye, por una parte, como una estrategia monopólica, autoritaria y hegemónica, que busca la instauración de "un sujeto ausente de la misma historia que lo ha hecho posible" (95-96) y, por otra, hace de la narración un código transparente, y de la lectura, un acto contemplativo que únicamente contará "la historia de los héroes y los triunfos populistas" (96). A esa construcción discursiva, Mariaca denomina *estructura de fascinación*, entendiendo el término *fascinación* como la descripción del "modo en que una víbora 'hipnotiza' a una paloma para que ésta no vuele ante su presencia predadora. [Así,] La fascinación podría describir metafóricamente la atracción del populismo sobre el movimiento popular, con la salvedad de que la paloma popular vuela antes de ser atrapada" (94).

De acuerdo al crítico, el discurso literario populista estaría definido por una actitud simbólica que determina y hegemoniza el espacio ideológico desde 1936 hasta 1985, diseminándose en la narra-

tiva boliviana en un presunto discurso popular. Debe admitirse que parte importante de nuestra narrativa, muy especialmente aquélla que se produce hasta antes de fines de la década de los años 50, se adscribe nomás al carácter altamente hegemónico y proverbialmente autoritario que define al discurso literario populista al que Mariaca hace referencia. Tampoco le falta razón al crítico cuando sugiere que el discurso literario populista se constituye en una especie de aliado cultural de la ideología del nacionalismo revolucionario, en la medida en que éste no sólo hegemoniza el espacio ideológico boliviano durante varias décadas sino que, además, construye un espacio de resolución discursiva invertida en cuanto se refiere al carácter hipotéticamente popular de su proyecto: me estoy refiriendo a una narrativa que deviene populista y que, lejos de dirigirse al consumo de las clases subordinadas al proyecto ideológico del nacionalismo revolucionario, se constituye, más bien, en una narrativa de la clase dominante para consumo de esa misma clase dominante.

Aquí cabe apuntar que no es arbitraria la vigencia que Mariaca atribuye a la influencia del discurso literario populista en Bolivia, toda vez que ésta coincide con la vigencia que, desde el punto de vista del discurso político, Luis H. Antezana, a su vez, atribuye a la ideología del nacionalismo revolucionario, concebida ésta como un eje dominante en el que convergen los procesos ideológicos bolivianos entre 1935 y 1979, y que "aparece como un discurso de todas las clases sociales, aunque, en rigor, instrumentaliza notablemente los intereses de las clases dominantes" (Antezana 1987: 62).

Antezana caracteriza al nacionalismo revolucionario como "la ideología del poder en Bolivia" (62), como "una suerte de *episteme ideológica*: un campo discursivo donde aparecen, se organizan y definen una serie de 'objetos' sociales y políticos: el campo donde los discursos adquieren sentido" (62), y que comienza a ocupar importantes espacios simbólicos en el imaginario social y cultural boliviano desde los años inmediatamente anteriores a la guerra del Chaco (1932-1935), y a convertirse en un "eje oscilante, flexible, en la medida que sus extremos ('nacionalismo', por un lado, y 'revolucionario', por el otro) tocan y se entremezclan con los ámbitos ideológicos de la 'derecha' y la 'izquierda' bolivianas" (61).

Así pues, Antezana insiste en que el nacionalismo revolucionario

no es una ideología de *centro*, "es, más bien, una especie de *operador ideológico*, un puente tendido entre los extremos del espectro ideológico boliviano, un arco —si se quiere— que comunica la 'extrema izquierda' con la 'extrema derecha' " (61), cuya acción repercute, en forma dominante, en todos los ámbitos.

Sin embargo, y pese a la evidente influencia que ejerce el discurso literario populista en el imaginario social y cultural boliviano y en la narrativa boliviana contemporánea, en nuestro concepto, la propuesta de Mariaca, no obstante su importancia, resulta cuestionable por dos motivos básicos. Por una parte, porque postular tan tajantemente la hipotética vigencia de casi medio siglo de discurso literario populista, altamente hegemónico, monopólico y autoritario, es un exceso que, metodológicamente, inmoviliza al propio crítico, puesto que, ante la rigidez del modelo de análisis, toda posible apelación queda clausurada, dándose por sentada la impermeabilidad de tan extenso periodo a otras y decisivas propuestas discursivas.

Pero más importante aún, porque ese exceso impide al crítico una actitud fundamental de la que no se puede prescindir a tiempo de intentar la valoración de una narrativa: me refiero a la acuciosa y detenida atención que reclaman los márgenes, los matices, los atisbos y los presagios que, aunque en ocasiones agazapados, encierra en sí toda literatura en mayor o menor medida. Será pues esa actitud la que impedirá a Mariaca imaginar secuencias, esbozar líneas de contacto, perfilar diálogos discursivos e hilvanar posibilidades.

Desde esa perspectiva, creemos poder afirmar que entre 1936 y 1985, y muy especialmente a partir de la década de los años 70, se pueden percibir con mucha claridad rastros que, pese a no constituirse en discursividades, fueron factores decisivos en el paulatino debilitamiento del universo simbólico impuesto por la ideología del nacionalismo revolucionario.

Es así que, al margen de las dos obras mencionadas al inicio de este estudio, *Los deshabitados* y *Cerco de penumbras*, concebidas como claros esbozos de ampliación del horizonte discursivo de la narrativa boliviana, no se puede pasar por alto la importancia de otras señales que incidieron en esa toma de distancia del universo de discursividades simbólicas del Estado autoritario del 52. Ahí están *Yawarninchij* (1959), *Sinchicay* (1962) y *Lalliypacha* (1965), de Jesús Lara;

Los fundadores del alba (1969), de Renato Prada Oropeza; *Bajo el oscuro sol* (1971), de Yolanda Bedregal; *Sombra de exilio* (1972), de Arturo von Vacano; *El ocaso de Orión* (1973), de Oscar Uzín Fernández; *Hijo de opa* (1977), de Gaby Vallejo de Bolívar; *Manchay puytu* (1977), de Néstor Taboada Terán; *El otro gallo* (1985), de Jorge Suárez, entre otras, que se constituyeron en un conjunto de propuestas que señalaban nuevas configuraciones de espacios discursivos de vocación autónoma, de búsqueda y exploración que postulaban con mayor o menor intensidad su desentendimiento del discurso narrativo de las décadas precedentes. A este conjunto de novelas debe necesariamente incluirse los cuentos mineros de René Poppe, escritos entre 1973 y 1976 y reunidos en el volumen *Compañeros del Tío (Cuentos mineros)*, de 1997. La narrativa minera de Poppe se diferencia claramente del resto de la producción narrativa minera boliviana, toda vez que aquélla ya no se instala en la superficie sino que narra desde ese mundo subterráneo, de interior mina, tan poco frecuentado por el relato minero tradicional.

Pero no sólo eso. La inflexibilidad del modelo analítico de Mariaca pasa también por alto dos venas narrativas fundamentales de corte no oficial y alternativo, que inician un proceso de desplazamiento hacia los márgenes y un movimiento de *descentramiento*, que sobrepasa largamente la influencia del discurso literario populista. Se trata, por un lado, del carácter transgresor con que autores como Jesús Urzagasti y Julio de la Vega inician narrativamente la década de los años 70, con publicaciones como *Tirinea* (1969) y *Matías, el apóstol suplente* (1971), respectivamente, obras que ya postulaban discursos alternativos, esencialmente distanciados de la influencia de la literatura populista engendrada por el Estado autoritario del 52. Pero, además, se trata de dos novelas que van a consumar y profundizar su propuesta hacia mediados de la década de los años 80, cuando de la Vega y Urzagasti publican, a su turno, *Cantango por dentro* (1986) y *En el país del silencio* (1987). Una segunda vena tiene que ver con la narrativa del *grotesco social*, tal como lo entiende Javier Sanjinés (1992) y del cual nos ocuparemos más adelante, con obras como *Felipe Delgado* (1979) y *Los cuartos* (1985), de Jaime Saenz; o *La tumba infecunda* (1985) y *Niebla y retorno* (1988), de René Bascopé, parar nombrar sólo algunas de las más importantes.

Lo injustificado de esas omisiones radica en que esa narrativa de introspección, de percepciones casi siempre subjetivas, de patios

interiores (de interior mina, en el caso de René Poppe), de actitudes irreverentes y desarticuladoras de lo establecido, de espacios suburbanos y marginales, va a ser precisamente en la que, en base a la potencia de nuevos lenguajes sociales, peripecias, sarcasmo trágico, humor y conductas y actitudes frente a ese nuevo orden/poder encarnado en la democracia, se apoyará lo más importante, a juicio nuestro, de la producción narrativa que surge a partir de las postrimerías de los años 80.

3. En lo que sigue, voy a abordar esas dos venas centrales de la narrativa boliviana contemporánea mencionadas arriba, una de las cuales se inscribe hacia fines de la década de los años 60 y principios de los años 70, y otra que aparece, más bien, hacia fines de esta última, pero, en ambos casos, marcando nítidamente tendencias autónomas de reconstitución discursiva respecto de ese *discurso literario populista* al que hace referencia Guillermo Mariaca.

La publicación de *Matías, el apóstol suplente* y *Tirinea* constituye, sin lugar a dudas, otro momento central en la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX. Estas dos obras, que inician narrativamente la década de los 70, suspenden, a su modo, los órdenes y códigos oficiales de lo cotidiano, y proponen la ocupación de territorios alternativos, de reflexión, conciencia, libertad e irreverencia, y optan por la celebración de la vida antes que por la consagración de la muerte. Pero, además, uno de los aspectos más importantes de esta renovada propuesta discursiva tiene que ver con una suerte de enlazamiento programático narrativo que se percibe entre las obras ya mencionadas de de la Vega y Urzagasti y aquellas publicadas por los mismos autores hacia mediados de los años 80. Nos estamos refiriendo a *Cantango por dentro*, en el caso del primero, y *En el país del silencio*, en el caso del segundo.

Sostenemos, entonces, que, en la década de los 80, *Cantango por dentro* y *En el país del silencio* consuman y profundizan la propuesta narrativa iniciada con *Matías, el apóstol suplente* y *Tirinea* a principios de los años 70, por lo que no deja de ser altamente significativa la forma en que de la Vega y Urzagasti desarrollan lo que hemos llamado *programas narrativos*, que, si bien guardan estrecha relación con procesos de ruptura anteriores, se constituyen ya en manifestaciones claras de una nueva concepción estética en la novelística boliviana y que logra instalarla en un espacio más libre y de mayor desahogo.

Sostenemos también que esos lazos discursivos que entran en contacto se prolongan, se completan a lo largo de casi dos décadas, y se constituyen, además, en nudos narrativos coherentes, oxigenados y muy alejados del carácter hegemónico y autoritario, característico de la narrativa influenciada por la ideología del nacionalismo revolucionario.

4. Obra escasamente difundida y leída durante prácticamente las dos décadas que siguieron a su primera edición, *Matías, el apóstol suplente* es una de las más importantes novelas bolivianas escritas en los últimos 30 años. Pese a tratarse de una de las aventuras literarias más innovadoras de la narrativa boliviana contemporánea, la poca atención que obtuvo de parte de la crítica literaria boliviana de los años 70 y parte de los 80 insistió en lecturas, obviedades y conjeturas de carácter histórico, sociológico o político, sin reparar en la propuesta estética, en las propiedades literarias de un discurso altamente transgresor que apostaba, ante todo, al tratamiento de la palabra cáustica y ambigua del humor. Ese tipo de consideraciones desvirtuaban la novela como hecho literario, como *producto del lenguaje*, relativizando una de sus particularidades más importantes: una novedosa actitud estética agazapada entre el humor y la ironía, apertura a la que, hablando en términos generales, ha sido tan poco proclive la narrativa boliviana.

Se trata pues de una novela que, utilizando recursos muy poco frecuentados por la narrativa boliviana contemporánea, se daba a la tarea de poner en tela de juicio un determinado contexto histórico y social mediante un discurso impugnador e insurgente, contextualizado en el marco de un acontecimiento que definiría en muchos sentidos a más de una generación: la incursión guerrillera de Ernesto "Che" Guevara en Bolivia.

Matías, el apóstol suplente se teje fundamentalmente en base a dos diarios que fluyen paralelos y en permanente contacto a lo largo de la obra: el del décimotercer apóstol, Matías, el suplente, y el del guerrillero; uno oral y el otro escrito; uno que es enunciado, *dicho*, dos mil años antes que aquél *escrito* en las selvas del oriente boliviano. Y todo ello en el marco de un zona de contacto entre dos épocas diferentes aunque determinadas por situaciones paralelas y comunes que las aproximan: por un lado, un pueblo sometido al poder hegemónico de Roma y contra el que se rebela el cristianismo, como doctrina

liberadora; por otro, un grupo guerrillero que pretende irradiar una revolución desde un país, Bolivia, gobernado por una casta militar y también sometido a un poder imperial.

De la Vega opta por la *polifonía narrativa*, uno de los recursos más importantes y característicos de la narrativa contemporánea, para definir dos de los sentidos centrales de su novela: la construcción de un sólido mecanismo de impugnación socio-histórica a través del humor y la ambigüedad, alejado de todo dogmatismo, y la instauración de una atemporalidad que permita poner en contacto épocas separadas por casi dos milenios. Voces en fricción permanente, risa destructiva, convocaciones oblicuas, la novela de Julio de la Vega ignora tiempos y distancias, exponiendo una realidad integral a través de la multiplicación y la pluralidad perennes. *Matías, el apóstol suplente* libera sus sentido en la repetición y el mito, en la circularidad de una suplencia inaugurada en el tiempo del origen y en la renovación de la palabra ambigua y corrosiva del humor.

5. En 1986, Julio de la Vega publica *Cantango por dentro*, novela que se constituye, una vez más, en una experiencias narrativa altamente renovada e innovadora en la novelística boliviana del último tercio de siglo, pero que, al igual que sucediera con su anterior novela, tampoco recibiría la atención debida de la crítica, y su difusión y lectura serían tan mezquinas como lo fueron en el caso de *Matías, el apóstol suplente*.

Los deslices amorosos y las peripecies de un adolescente de vacaciones en la ciudad de Cochabamba, hacia fines de los años 30, son el marco referencial de una novela que avanza hacia atrás, merced a un lúcido tratamiento temporal que recuerda el futuro desde un presente narrativo ubicado en 1939 en la ciudad valluna.

Entre letras de tangos, escenas de películas y de inefables cuanto imaginarias e ilusorias aventuras amorosas con actrices de la pantalla, comienza lo que el crítico Rubén Vargas ha llamado una *celebración*, a la que se nos invita a jugar a partir del título mismo de la novela. En efecto, con una alegría y un humor inusitados para la tradicionalmente solemne narrativa boliviana, de la Vega nos aproxima a una dinámica de vértigo en la que somos testigos de los encuentros y desencuentros entre el autor de la novela y su personaje central, nada menos. Es así que, a ritmo de tango, autor y personaje inician una de las experiencias más trastocadas de la narrativa boliviana.

La novela se irá construyendo en la medida en que el protagonista y su autor jueguen persiguiéndose ante el lector, y para que ese soporte lúdico sea del todo consistente, el autor, en un momento dado, deberá incluso resignar su condición de tal e introducirse en ese universo de ficción que él mismo ha maquinado. Sólo a partir de entonces le será dada al autor la posibilidad de compartir, junto a su personaje, un espacio común en el que pueda continuar jugando.

Uno de los modos en que mejor se resuelve esta novela es en su tratamiento lingüístico. Atrevida, irrespetuosa, libre, en una palabra, *Cantango por dentro* se abre a una serie de lenguajes como el del cine, el del tango o el del habla popular, pero además introduce y recrea, al mejor estilo del Cabrera Infante de *Tres tristes tigres*, el modo de narrar de escritores de distintas épocas o de personajes que se pueden identificar claramente. Y todo esto, dentro de un universo narrativo definido en el marco de un profundo gozo, aunque hay que advertir que aquí también, como en *Matías, el apóstol suplente*, las referencias histórico-sociales que sirven de trasfondo a la trama de la novela dejan sentir permanentemente su poderosa presencia a través del ejercicio de la risa destructiva del orden jerárquico, de la palabra subversiva, sarcástica, corrosiva, tan característica en la narrativa de Julio de la Vega.

Es, pues, precisamente debido a ese notable entrecruce de lenguajes que se deja *escuchar* en la novela que nos ocupa, así como a la intensidad de su polifonía textual, que la novela de de la Vega accede a una apertura que la aleja de cualquier tipo de enunciación discursiva hegemónica y autoritaria.

La voz narrativa básica se intercala y alterna con canciones, imaginarias cartas de amor que el protagonista principal envía a sus heroínas de la pantalla, de la literatura y de la canción; es decir, se produce un efecto polifónico de gran solidez debido a la amplitud de sus registros vocales, de modo tal que es en esa multiplicación de voces, en esa urdimbre hecha en base a retazos de distintos lenguajes, que la novela de de la Vega, a tiempo de arremeter irreverentemente contra un universo simbólico estructurado desde los espacios que ocupa el poder, intenta persuadirnos, sin embargo, de que es a partir de ese discurso iconoclasta que aún es imaginable la recomposición de las formas, el restablecimiento de los órdenes esenciales del mundo, en fin, del retorno a la poesía, como ya lo enunciara Octavio Paz (1986).

Es en el humor popular boliviano donde encuentra de la Vega el recurso inagotable que nos permite afirmar que ese *bloqueo narrativo* caracterizado por el gesto severo y solemne, al que por décadas había estado sometida la narrativa boliviana, comenzaba a ser felizmente superado. Julio de la Vega entiende, y así nos lo demostrarán su *Matías* y su *Cantango*, que el humor es diálogo y comunicación, que es un lenguaje alternativo que desjerarquiza al de la enunciación dogmática oficial: a partir del humor, ya todo puede ser objeto del efecto subversivo de su acción liberadora. De esa manera, libre de cualquier atadura esquemática, *Cantango por dentro* resulta ser una de las novelas más festivas y celebratorias de la narrativa boliviana, y ese es un síntoma demasiado sugestivo y de inusual importancia como para ser pasado por alto.

6. Dieciocho años después de la publicación de *Tirinea*, Jesús Urzagasti publica, en 1987, su segunda novela, *En el país del silencio*. Obra de consistente madurez, esta segunda novela, al igual que en el caso de de la Vega, prolonga y define mejor el proyecto narrativo inaugurado por *Tirinea*, en 1969.

En el país del silencio presenta un universo íntimo, subjetivo, que se constituye en el espacio básico donde se desarrollan los pocos sucesos que, en general, tienen lugar en la narrativa de Urzagasti. No obstante, el alto grado nomádico de *Tirinea* se ve de alguna manera atenuado en *En el país del silencio* en la medida en que el protagonista ya está instalado en la ciudad de La Paz, habiéndola asumido como lugar de residencia. Sin embargo, si en *Tirinea*, Fielkho, el protagonista, echa de menos permanentemente la provincia a lo largo de su recorrido, en esta novela, el espacio de origen (la provincia) mantiene su carácter fundamental en la identidad del protagonista y opera en su memoria no a modo de nostalgia sino como una presencia orientadora y protectora.

De ahí que pese a que la ciudad sea el espacio de residencia, éste siempre será el espacio marginal, en tanto que la provincia continuará siendo el ámbito central. Ese país amable, alternativo, que es la provincia, se ve contrastado con ese otro país "en silencio", producto del golpe militar de 1980, que sirve de soporte referencial, contextual e histórico a la novela. Y es precisamente a partir de ese contraste que tiene lugar una escritura no sólo de resistencia a ese "país del

silencio", sino de establecimiento de otros valores vitales, esenciales, que nos ofrecen la posibilidad de percibir *otra realidad* que se instaura en base a un código opuesto al código oficial.

Tres personajes, Jursafú, el Otro, y el Muerto, que, en realidad, son uno mismo, se encargan de narrarnos la novela. Entre los tres buscan explicarse unos a otros, aunque desde distintas perspectivas: Jursafú relata su experiencia en la ciudad de La Paz, desde que llegara, en 1961, hasta un presente narrativo que lo sitúa en ese diciembre de 1980, pocos meses después del golpe militar. El Otro es aquél que se quedó en la provincia, en el bosque, entre los animales y los mitos. Y el Muerto, que se aproxima a los otros dos pero desde una perspectiva que lo sitúa en el más allá, en el destino, en esa "contraparte de la vida", como la ha llamado el crítico Mauricio Souza (1989). Es así pues que los tres rostros de ese personaje colectivo van diseñando y armando un mosaico disperso en procura de oponerle a determinado estado de cosas una opción jubilosa de vida, entendida ésta como una actitud auténtica, capaz de gobernar con corrección y serenidad.

En esta novela encontramos algunas de las principales líneas directrices que ya habían sido trazadas en *Tirinea*: personajes desdoblados que buscan explicarse, casi justificarse, unos a otros; la memoria de la provincia como espacio central que cobija los aspectos más auténticos y nobles de la existencia; la permanente reflexión tanto sobre el modo en que se oponen la provincia (el centro) y la ciudad (el margen), como sobre la propia escritura, sobre el acto mismo de escribir, concebido como una posibilidad de inscribir en la memoria y en la página tanto lo que se es como lo que se ha sido, la fijación del lugar/espacio que se ocupa ahora, pero también del que se ha ocupado antes, el lugar de origen.

Creemos que uno de los elementos centrales en los que se asienta la narrativa de Urzagasti tiene su origen en el modo en que aquélla propone y ejerce un *descentramiento de los espacios convencionales de poder*, pero entendido éste no como un desplazamiento hacia los márgenes a partir de su exclusión del centro, sino formulando, de principio, una construcción, una nueva fundación del centro precisamente en esos márgenes. Esto quiere decir que, para Urzagasti, ese descentramiento no es una experiencia traumática a la que el sujeto se ve sometido; no es tampoco un estado ontológico que se ve bruscamente alterado para

transformarse en otro; es, más bien, una acción consciente y natural, una opción deliberada, porque es allí, en los márgenes, parece decirnos el novelista, donde mejor se articulan las formas del mundo y donde la vida puede devenir esencial.

Esta perspectiva de la descentralización, fundadora del margen como un nuevo espacio primario y original de enunciación, creación y formulación de la intersubjetividad, se constituye pues en un significativo golpe de timón que se propone como una visión alternativa que, como veremos después, excede los límites de la categoría del grotesco social formulada por Sanjinés y expande notablemente los espacios de articulación cultural, desplegando sus aristas hacia ámbitos insospechados por los que también transita parte esencial de la narrativa boliviana finisecular.

Es pues, por lo dicho anteriormente, que, en el marco de la narrativa boliviana del último cuarto de siglo, *Cantango por dentro* y *En el país del silencio* son, a nuestro juicio, algunas de las novelas que mejor renuevan y oxigenan el horizonte de la narrativa boliviana, no sólo porque completan esenciales propuestas y programas discursivos iniciados años antes por *Matías, el apóstol suplente* y *Tirinea*, sino porque se inscriben como inquietantes señales y presagios de constitución de un nuevo espacio discursivo alternativo, reestructurador y, sobre todo, propositivo, y que posteriormente se enlazará claramente con lo más importante de la producción narrativa boliviana de fines del siglo XX.

7. Es preciso esbozar, brevemente, el contexto espacial en el que se mueve alguna narrativa boliviana hacia fines de los años 70 y principios de los años 80, por lo que se hace indispensable considerar, de manera relevante, una de sus tendencias fundamentales: el acento puesto en *la ciudad* y en sus *márgenes*, tendencia que, aunque con diferencias marcadas, se proyectará con claridad hacia la década de los años 90.

Sin embargo, esa dinámica de aproximaciones, flujos y reflujos, rechazos, desplazamientos, descentramientos, fundaciones y consideraciones lúdicas del ámbito ciudad/margen como sujeto ambiguo, intraducible y enigmático, al que hemos hecho referencia en las páginas anteriores, precisa puntualizar otro aspecto fundamental que converge en ese escenario urbano: la aparición, en la narrativa boliviana de fines de los años 70, de lo que Javier Sanjinés llama el *grotesco social* (1992), entendido éste como una estrategia discursiva de estructuración

humana, como una "captación estética del modo en que los grupos hegemónicos en el poder operaron *en* y *sobre* la diversidad social" (175).

En opinión del crítico, esta categoría socio-cultural surge como consecuencia del traumático estado de cosas derivado de un nuevo Estado autoritario: la dictadura de Banzer, que se inicia hacia principios de la década de los 70 y se extiende hasta 1978, año que marca la debacle de los autoritarismos militares y el inicio de varios y frustrados intentos por reinstaurar la democracia en Bolivia, esfuerzos que consiguen formular, aunque no sea más que incipientemente, un nuevo *horizonte de sentido social*, el de la *democracia* (Antezana 1995: 89).

Sanjinés, coincidiendo de alguna manera con Guillermo Mariaca, explica que, pese al carácter hegemónico y vertical que determinó al Estado del 52, éste se constituyó, efectivamente, en un horizonte de sentido social que se vio frustrado como consecuencia del paulatino alejamiento del proyecto que se había propuesto. Así, la dinámica social se dio a la tarea de generar otros horizontes, o, añadiríamos, de imaginar otros.

Obviamente, y en forma paralela al intento de formulación social de ese nuevo horizonte de sentido, surgen también intentos de generación de lo que aquí llamaremos *horizontes de sentidos discursivos*[5], que buscan ocupar simbólicamente algunos espacios distorsionados y deformados por fracturas y distanciamientos que se generan tanto en el ámbito de la convivencia social como en el de las discursividades. Sin embargo, la formulación social y discursiva de esos nuevos horizontes de sentido no logra perfilarse con claridad en sus formas, así como no alcanza tampoco a aclararse en la comprensión cabal de sus renovaciones y de sus construcciones. Es entonces, y debido a la distorsión de su formulación discursiva, que la narrativa boliviana comienza a frecuentar ámbitos informes, extremos, marginales, en otras palabras, *grotescos*.

Para Sanjinés, el grotesco que irrumpe en la narrativa boliviana

---

[5] En su *Sentidos comunes*, Luis H. Antezana propone el concepto *horizonte de sentido* para referirse a una discursividad estatal que pasa a convertirse en perspectiva histórica de carácter social-popular, como la del Estado del 52, a decir de Javier Sanjinés. Aquí ampliamos ese concepto a *horizontes de sentidos discursivos* por adecuarse mejor a nuestro esquema analítico ver (Antezana 1995: 89).

de fines de la década de los años 70 y principios de los 80 está directamente relacionado con un actor social que vive al margen de la sociedad. Desde esa perspectiva, la recreación imaginaria de este tipo de personajes, que no busca posibilidad alguna de recomposición y renovación social, es interpretada por Sanjinés como una respuesta narrativa ficcional a un tipo de Estado autoritario que suspende y reprime. Se trata de un grotesco que induce al encierro, a la clausura, y que habita mundos subterráneos y de penumbra por los que deambulan estos personajes nocturnos, atípicos, grotescos. Nos estamos refiriendo a una narrativa que anuncia un desplazamiento hacia la disolución de las formas, los márgenes, los excesos y los límites; que responde a un trauma social, a la soledad, a la ausencia, y que, dadas las características que determinan el grotesco social, apunta también hacia un intento de *descolonización ideológica*, según apunta el referido crítico (1992: 180), toda vez que son ciertas prácticas, ciertas distorsiones, ciertos tránsitos, los que permiten a esa narrativa desactivar los mecanismos del autoritarismo e incorporarse al flujo histórico y social provista de una nueva actitud estética.

Creo que ese es el componente fundamental que inscribe a *Felipe Delgado* en el inicio de un proceso que tiene lugar hacia fines de los años 70 y que, en nuestro criterio y pese a otras orientaciones y expresiones coyunturales de la narrativa boliviana actual, continúa generando y articulando nuevos sentidos discursivos, reconstitutivos y renovadores, que si bien ya no están determinados por el autoritarismo, ahora se instalan críticamente enfrente de ese *nuevo horizonte de sentido social*, el de la democracia, y lo interpelan.

Pero no sólo eso. Entre los diferentes gestos culturales contradiscursivos sobre los que reflexiona (literatura, testimonio y cine testimonial), Sanjinés incluye el cuento minero de René Poppe (*El paraje del Tío y otros relatos*), y destaca el hecho de que la novela de Saenz abre "nuevas posibilidades de investigación de lo grotesco" (180). Sin embargo, y pese a que aquí detiene su análisis, es en su "Introducción" a *Tendencias actuales en la literatura boliviana* (1985) donde el referido crítico formula un implícito desahucio a la literatura como factor potencial reconstitutivo de lo popular, cuando escribe —refiriéndose novelas bolivianas de los años 70—:

> En ellas no se buscan nuevas aperturas de renovación social, sino la clausura

> de modos de ser juzgados como satánicos o viciados. Podría incluso verse en el "grotesco" una visión satírica, a veces esperpéntica, del Estado autoritario, y un retorno a cierta sacralidad mítica añorada. En este encierro, en esta clausura, *la obra literaria, especie de zona sagrada, olvida el flujo del movimiento popular que bulle afuera*" (20; mi subrayado).

No pretendemos cuestionar las expresiones contradiscursivas a las que alude Javier Sanjinés, pero creemos pertinente subrayar, en descargo de la literatura, dos matices, entre otros, que hacen de *Felipe Delgado* una novela fundamental en la narrativa boliviana contemporánea. Por una parte, si bien es indudable que la novela de Saenz ofrece nuevas opciones para investigar lo grotesco, su importancia estriba, además, en que se trata de una novela que va a sugerir algunos de los hilos conductores más influyentes de la narrativa boliviana finisecular a partir de nuevas perspectivas discursivas y socio-históricas, un renovado proceso de representación, constitución y reflexión sobre el sujeto social boliviano y la nación y un cuestionamiento intenso sobre el ser boliviano, como bien lo pone de manifiesto Leonardo García Pabón (1998: 213-248), deshegemonizando y descolonizando símbolos e ideologemas de poder y proponiendo otros espacios, otras rutinas, otros lenguajes. Por otra, el hecho de que esos intentos de (re)conocimiento del mundo pasen previamente, en el caso del protagonista principal de la novela, por una instancia que Luis H. Antezana llama de *disolución del sujeto*, por una negación de sí mismo (1985: 50), que se manifestará, entre otras cosas, en la recurrencia a situaciones y actitudes límite, establece un singular gesto ético que desarticula un determinado modo de concebir un mundo para instaurar otro: Delgado desaparece del mundo, afirmando la oscuridad, reivindicando la muerte y alterando las conductas oficiales debido a que esas subversiones son, para él, los únicos medios para encontrar la luz, entender la vida y acercarse a los enigmas insondables que representa la nación boliviana y nuestra condición de ser bolivianos.

Tal, pues, el marco referencial en el que la narrativa boliviana de fines de los años 70 configuraba sus modos de resistencia al autoritarismo estatal, y tal, también, la forma en que propuso superarlo discursivamente a partir de la generación de un nuevo horizonte de sentido social, hipotéticamente más claro y definido en su proyecto y en sus perspectivas.

8. A principios de la década de los años 80, una sucesión de intentos

democratizadores abría la posibilidad de una reconstitución social en Bolivia. Desde la perspectiva de la narrativa, y como ya lo señalamos antes, un nuevo horizonte de sentido discursivo comienza a mostrarse, ahora, con sugerencias diferentes a las que habíamos percibido hacia fines de la década anterior: ya no desarticulando y negando para articular y afirmar luego, sino buscando, de principio, acceder a las formas, pero ya no a partir de la deformación y de la distorsión previas.

Es en ese contexto que parte determinante de este nuevo discurso asume plenamente su marginalidad, se instala en ella y desde allí formula y expone los únicos sentidos que conoce. Así las cosas, y desde esta nueva actitud, ¿hasta qué punto será legítimo continuar hablando de grotesco social, en el sentido que Sanjinés le otorga a esa categoría discursiva socio-cultural, al referirnos a la producción narrativa boliviana de los años 80? Ese es, sin duda, un muy importante giro conceptual con que se inicia la producción narrativa boliviana de la década de los años 80 y cuyo punto más alto se encontrará recién a partir de la segunda mitad de la misma y la primera de los 90, con la aparición de una narrativa que, a juicio nuestro, intensifica y prolonga cualitativamente propuestas discursivas anteriores.

En el marco de esa producción novelística no se puede dejar pasar por alto novelas como *Rastrojos* (1984), de Manuel Vargas; *La tumba infecunda* (1985), de René Bascopé Aspiazu; el relato corto *Los cuartos*, de Jaime Saenz (1985); *Jonás y la ballena rosada* (1987), de José Wolfango Montes Vannuci; *De la ventana al parque* (1992) y *Los tejedores de la noche* (1996), de Jesús Urzagasti; *American Visa* (1994), de Juan de Recacoechea, además de las ya mencionadas *Cantango por dentro* y *En el país del silencio*, entre otras.

Notablemente, sin embargo, esa vuelta de tuerca de la novelística boliviana, muy especialmente la que va de la segunda mitad de los años 80 en adelante, encontró en la *producción cuentística* de esos años un aliado singular. Esta propuesta narrativa cruza la segunda mitad de los años 80 y se proyecta, con decisión, hacia la siguiente década, apoyada en un sólido conjunto de libros de cuentos como *Nel umbral* (1986), de Paz Padilla Osinaga; *Niebla y retorno* (1988), de René Bascopé Aspiazu; *Fastos marginales*, *Chojcho con audio de rock p'ssahdo* y *El octavo sello* (1989, 1992 y 1997, respectivamente), de Adolfo Cárdenas; *Paraíso* (1990), de Hugo Murillo Bénich, entre otros, y, en los últimos

años, jóvenes voces femeninas, entre las que cabe destacar la fresca solvencia narrativa e imaginativa de Solange Behoteguy, Giovanna Rivero o Marcela Calderón, para mencionar sólo a algunas, que nos sitúan frente a una generación de nuevos cuentistas que inscribe su voz con gran personalidad y originalidad en el marco de la narrativa boliviana de fin de siglo.

Quizás sea en esta cuentística en la que con mayor nitidez se puedan percibir los elementos más distintivos de la narrativa de este período. Se trata de una narrativa de corte urbano, en la mayoría de los casos, en la que se verifica un muy agudo desplazamiento excéntrico que ya no tiene que ver única ni necesariamente con las laderas o la periferia física de las ciudades, sino también con los límites y los bordes de la imaginación y el lenguaje. Esta excentricidad irrumpirá con su propia marginalidad y lo que ella implica (gestos, actitudes e itinerarios de transgresión de un orden "normal" del mundo), pero también con una singular torsión imaginativa y en base a la potencia de un lenguaje que pasará por alto toda cautela y pondrá en entredicho estructuras jerárquicas de cualquier índole, conflictuando, impugnando, profanando.

Este lenguaje tiene su patria principal en la interacción cotidiana de mundos que, aunque enfrentados, aprenden a convivir en conflicto, y logra, en esta suerte de hibridación discursiva, superar las inhibiciones y complejos del lenguaje oficial. Así, el plurilingüismo y los diferentes lenguajes sociales que caracterizan a esta cuentística encuentran su modo de ser en la recurrencia a la palabra ajena, a lenguajes divergentes entre sí, en un entramado discursivo que aprende a generar un lenguaje alternativo y plural.

Son, pues, estos complejos procesos de desplazamiento hacia los márgenes, en lo que se refiere al mundo representado, a la imaginación, al lenguaje y a la ficcionalización de la oralidad, los que mejor caracterizan a la narrativa boliviana de los últimos quince años, en general, y a la cuentística, en particular, toda vez que se establecen, así, nexos muy sugerentes entre la historia y la palabra, y asumir, de esa manera, su circunstancia y su condición narrativa como *fenómeno social*, a decir de Bajtín.

9. Como ya vimos, Javier Sanjinés afirma que el grotesco social, conce-

bido como un nuevo actor social que distorsiona y altera las formas, las conductas y las rutinas "normales" de la vida cotidiana, irrumpe en la narrativa boliviana urbana de fines de los años 70, localizándose, con particular énfasis, en la ciudad de La Paz. Se trata de un grotesco que no se propone una tarea transformadora ni de la naturaleza, ni de la sociedad (de la que está marginado), ni mucho menos de sí mismo, lo que es interpretado por Sanjinés como una respuesta narrativa ficcional a un Estado autoritario que cancela y reprime. Así, este grotesco, que responde a un trauma social originado en la ruptura y la incomunicación, opera como expresión nítida de la soledad y la ausencia y se manifiesta en actitudes de aislamiento.

No obstante, si la narrativa del grotesco social, como respuesta literaria a un Estado autoritario, exponía una perspectiva desesperanzadora de la vida, a cuyo actor social no le interesaba la recomposición de sus deterioradas estructuras histórico-sociales, la narrativa que se genera a partir de la segunda mitad de los años 80 se constituirá ya en una muy diferente *representación simbólica de descentramiento* en la medida en que el "país oficial" ya no solamente es cuestionado e impugnado por una *discursividad marginal urbana*, sino que ahora, además, esa discursividad formula búsquedas y encuentros de nexos y espacios de transculturación e hibridación cultural a partir de "un otro país", aquel que palpita en la periferia. Existe pues una diferencia significativa entre la narrativa del grotesco social, concebido desde la perspectiva de fines de los años 70, y ese descentramiento de los espacios convencionales de poder, al que nos referimos antes, que irrumpe hacia la segunda parte de los 80. En el primer caso, el automarginamiento y el encierro, productos del autoritarismo, determinan una actitud narrativa que se representa en la obra literaria a través de un grotesco desestructurador y disolucionador que no percibimos en el segundo caso, por cuanto en éste, esa discursividad excéntrica, fundada en y desde la periferia, se asienta firme en su entorno histórico y social, formulando y proponiendo nuevas aprehensiones del mundo.

Es por eso que interesa aquí, y en base a lo anteriormente expuesto, puntualizar algunas de las diferencias que se establecen entre dos de las más destacadas expresiones narrativas bolivianas urbano-marginales en lo que se refiere a su visión de mundo: me refiero a la obra narrativa de Jaime Saenz, en particular a *Felipe Delgado*, y a las novelas de Jesús Urzagasti.

En el caso de la novela de Saenz, Delgado, el protagonista, es desplazado hacia los márgenes porque el centro, ese lugar social reservado tradicionalmente al ejercicio del poder, lo excluye, se lo saca de encima, debido al alto grado de deterioro y de distorsión a que se ven sometidas sus relaciones intersubjetivas. Estaríamos hablando aquí de un personaje que, de alguna manera, se aproxima al concepto de grotesco social, tal como lo entiende Javier Sanjinés. Desde esa misma perspectiva, la narrativa de Urzagasti presenta los perfiles de una ciudad/centro cuyo pulso no determina el de la vida, pues ésta, insinúa el escritor, alcanza sus mejores y más intensos sentidos en la periferia que en el centro. De ahí que sea en esa invisible frontera suburbana donde se articule una muy particular práctica intersubjetiva, que a su vez se imbrica, en forma natural, con una serie de prácticas que van a estar determinadas por lógicas alternativas y perspectivas no convencionales del mundo. Y es que estos personajes, además de frecuentar y habitar espacios poco expuestos (aunque no sombríos), desarrollan actividades también marginales. Así, y pese a que el contacto con los órdenes oficiales de la existencia no se interrumpe, no puede dejar de advertirse un contacto más íntimo y solidario entre esos personajes de las novelas de Urzagasti, que discurren entre la memoria, los mitos, la geografía, la música y la poesía en sus formas menos tradicionales, la lectura de la suerte a través de la coca y el plomo derretido, las invocaciones de las almas en vilo, las plantas medicinales.

Quiere esto decir que estamos frente a una marginalidad que, lejos de ser expulsada o desplazada del centro, instala y funda, de principio, su morada primigenia en los extramuros, en los límites de la ciudad. Es por eso que es indispensable establecer diferencias entre la categoría del grotesco social, concebida como un efecto traumático provocado por un Estado autoritario que reprime, y que se manifestará discursivamente en actitudes de aislamiento, de soledad, de automarginamiento del flujo *normal* de la historia y de la sociedad, y el descentramiento deliberado, concebido como una experiencia vital, existencial.

Está claro que la narrativa del grotesco social, como respuesta literaria a un Estado autoritario, presenta, en su anverso, una visión desesperanzadora y oscura de la vida. Pero sostiene en su reverso, y de un modo particular, una búsqueda de recomposición de las dete-

rioradas estructuras histórico-sociales, aunque para ello antes deba pasar por una instancia de catarsis existencial por medio del alcohol, la enajenación, la locura.

Por su parte, el descentramiento en la narrativa de Urzagasti presenta una visión muy distinta del grotesco social del Saenz de fines de los años 70 o incluso del Bascopé Aspiazu de principios de los 80, pues se trata, en el caso del escritor chaqueño, de anversos y reversos sociales claros, instauradores, en la medida en que dejan al descubierto ciertos índices que develan una actitud mucho menos traumática frente al autoritarismo y sus secuelas. En efecto, si bien estos murmullos también tienden a reflexionar sobre el silencio en que puede sumirse un país después de un largo período autoritario, lo que fundamentalmente están haciendo es interpelar las estructuras mismas de un país excluyente, pensado y creado, desde un principio y al menos oficialmente, para unos pero no para otros y que se opone a *un país otro*, más interior, más auténtico, que palpita y bulle poderosamente en los submundos, en medio de una intimidad que pasa desapercibida por el país oficial.

De ahí que la narrativa del Urzagasti de los años 90 enfatice aun más decididamente la provincia marginal, la periferia urbana, la evocación y la convocación de aquellos seres generosos que ya cruzaron por el mundo pero cuyos ecos, voces y presencias perduran por siempre en esta vida para hilar el inextricable misterio de la condición humana, de lo que fue y será lo mejor de ella.

10.

> Si al doblar el último recodo del callejón que lo conducía a su cuarto no hubiera tropezado con un perro muerto, negro, pequeño, cubierto con un nylon sucio del que sobresalían las patas traseras y el hocico, y si las moscas, al espantarse del cuerpo yacente, no hubieran producido un gemido nítido, parecido a un suspiro, ese jueves habría sido uno de los días más gloriosos y rotundos en la vida del mayor Constantino Belmonte (Bascopé 1985: 1),

se lee en el primer párrafo de *La tumba infecunda*, novela póstuma del escritor boliviano Bascopé Aspiazu, dándose inicio, de esa manera, al relato de los recuerdos de un viejo militar jubilado que encarnará una de las expresiones más singulares de la narrativa boliviana de los últimos años: la del sujeto marginal urbano.

¿Cómo caracterizar la irrupción, acción y significación discur-

sivas de este nuevo tipo de sujeto social cuyo periplo, en el caso de la novela mencionada, incluye desde encuentros con brujos, amores voluptuosos y vida de conventillo, hasta trabajos en prostíbulos paceños y un desempeño irrelevante y desapercibido como oscuro funcionario público? ¿Qué nuevas relaciones intersistémicas culturales y prácticas sociales se estarían estableciendo a partir del contacto entre un habitante urbano lateral, como el descrito líneas arriba, y un ámbito generador de lenguajes propios y códigos no convencionales de gestos, pautas culturales y conductas, y cuya múltiple procedencia y actitud se resiste a ser clasificada y adscrita en forma apresurada por categorías globalizadoras y dogmáticas, como la de la *heterogeneidad cultural*, por ejemplo, que en su formulación inicial es incapaz de considerar matices, fugas y deslices[6]?

Desde esa perspectiva, las páginas que siguen intentarán aproximarse al modo en que alguna narrativa boliviana actual encara esa marginalidad urbana, pero, particularmente, a la manera en que la representa como una particular propuesta discursiva conflictiva que excede la impotencia que ya muestran determinados marcos analíticos y más bien reclama una lectura que, partiendo de la conceptualización de una diversidad cultural conflictiva, alternativa y flexible, permita acceder y revelar nuevos códigos y sentidos.

11. Es la ciudad de La Paz un curioso laberinto cercado por laderas, cordillera, agujas recortadas y extrañas formas. Quizás eso sea siempre lo que queda de un lago seco. En ella se verifican nexos íntimos entre la implacable migración y asentamiento en sus márgenes, la generación de nuevos movimientos sociales, un poderoso e incontenible proceso de hibridación cultural y el modo en que todo lo anterior es absorbido por una urbe que va encontrando su forma de ser precisamente en ese intercambio problemático que no termina de definirse ni establecerse.

A partir de esos desplazamientos se fractura un ámbito reservado al monólogo y a la autocontemplación, pero también se constituye otro tremendamente complejo que logra poner en movimiento un abigarrado conjunto de nuevos actores y espacios sociales que, sin prisa,

---

[6] Antonio Cornejo Polar es quien más ha incidido en esta acepción generalizadora del concepto de *heterogeneidad socio-cultural* en las literaturas andinas. Al respecto, se puede consultar su libro *Escribir en el aire* (1994).

se dan a la tarea de encontrar en la urbe un espacio donde reposar el cuerpo y las ilusiones, y es así que la ciudad se ve presionada a romper con sus propios códigos comunicativos hegemónicos y heterogéneos y forzada a alternar, con otros, su tradicional discurso unívoco.

Esta suerte de apropiación de un espacio, en principio vedado, exige del habitante de los márgenes un sometimiento riguroso a legislaciones perversas, a la aprehensión de códigos en los que no figura y a incipientes cuanto anémicos procesos de modernización urbana en los que, por lo general, no está incluido. Es en ese contexto que esta *apropiación*, entendida como un acto provocativo de transformación, invierte los términos agresivos del desafío y la amenaza y comienza a generar nuevos espacios de expresión que, si bien se inscriben como signos de autodeterminación y decisión, tienden más a la reconstitución que a la confrontación, a la recreación más que a la exclusión, a la producción más que al aislamiento. En otras palabras, se trata de un efectivo acto de resistencia cultural que opta por la ampliación de sus sentidos antes que por su clausura.

De esta manera, en un intercambio que no sabe de apelaciones, el conjunto de la sociedad se ve necesariamente expuesto a formas múltiples de vida cotidiana que, al diversificarse, emiten, casi de manera imperceptible, guiños de comunicación y expresión que logran, aunque con dificultades, superar el enfrentamiento generando novedosas y originales formas de heterogeneidad cultural.

El contexto urbano marginal, así concebido, se constituye pues en un nuevo espacio provocador, altamente significativo, que está determinado, principalmente, por una resuelta y muy creativa productividad. Y es ahí, precisamente, donde se instalan y desde donde operan, en el marco de la narrativa boliviana actual, las escrituras de Adolfo Cárdenas y René Bascopé, dos de los escritores bolivianos más representativos de los últimos años, aunque, por ahora, abordaremos con mayor detenimiento parte de la obra del primero de ellos.

12. Las escrituras de Cárdenas y Bascopé conforman un espacio altamente dialógico en el que se ponen en movimiento y contacto elementos disímiles y contradictorios procedentes de diversos sistemas culturales.

Así, cuando la niña Virginia Parihuancollo, estudiante de 4o.

grado de la materia de Lenguaje, da inicio a su *Composición: El feriado de Todosantos*, y escribe:

> Bueno a mí lo que mas me imprecionó en el feriado fue que nos ajuntamos todos y vinieron mis tiyos y mis primos chiquitos y su hermana de mi mamá ques mi tiya pero que yo le digo solo de su nombre porques joven y se llama Nolverta quelo trajo a su marido y otro señor y otra señora que no se quienes eran (Cárdenas 1992: 7),

lo que se empieza a poner en funcionamiento no es la representación ficcional de una heterogeneidad conflictiva que polariza y enfrenta dos mundos culturales. No se trata tampoco de la recurrente y manida oposición irreconciliable entre oralidad y escritura la que se desprende de ese fragmento del cuento de Cárdenas. Es, creemos, mucho más que eso.

En lo transcrito arriba, en un estilo muy característico de prácticamente toda la escritura del narrador paceño, se está exponiendo la forma en que dos sistemas culturales disímiles se buscan, se ponen en contacto y se imbrican al grado de tornarse indispensables el uno para el otro. En efecto, esta ilusión ficcionalizada de oralidad utiliza la escritura "para evocar la cultura oral" (Pacheco 1992: 174), lo cual se constituye en una heterogeneidad cultural pero entendida ésta como la conflictiva interacción de códigos y sistemas culturales aparentemente opuestos que se valen el uno del otro no sólo para ser representados y leídos sino también para ser escuchados. En otras palabras, es a partir de esa intertensión que se genera entre escritura y oralidad que se empieza a constituir un nexo que permite a la *voz dicha* convertirse en *palabra escrita* y viceversa.

En la narrativa de los autores que nos ocupan, aunque con más insistencia en el caso de Cárdenas, la intensidad de esta dinámica interactiva (escritura/oralidad) no sólo opera a manera de vasos comunicantes entre diversos sistemas culturales sino que llega a constituirse en el relato mismo. Así, en cuentos como "Balada para la bola", "Retrato de grupo con Pompidou" (*Fastos marginales* 1989) o "La Chingola" (*Niebla y retorno* 1988), entre otros, es la ilusión de la oralidad (la oralidad transcrita) la que protagoniza las acciones y teje la trama del relato en base a elocuciones que se suceden sin mediación alguna lo que hace que el relato se construya exclusivamente en torno a las voces de los personajes.

Esta reproducción mimética del habla de la periferia formula un

lenguaje altamente creativo y connotativo que desvirtúa la narración hegemónica, descentrándola y desplazándola hacia espacios públicos comunes no ajenos (el bar, la discoteca, la cárcel, el comedor popular del mercado). Y es que si bien está claro que, por una parte, la narrativa de Bascopé y Cárdenas genera sus propias tensiones debido a las permanentes pulsiones entre códigos comunicacionales y prácticas estéticas divergentes, no lo está menos el hecho de que precisamente esa serie de movimientos pendulares intersistémicos esté configurando una opción que, aunque conflictiva, construya nexos que permitan al menos proponer la apertura de espacios de *imbricación cultural* a partir de la discursividad.

En ese entendido, y desde la perspectiva propuesta arriba, "Chojcho con audio de rock p'ssahdo" (*Chojcho con audio...* 1992) es uno de los relatos de Cárdenas que mejor podría ilustrar esos incipientes síntomas de apertura descritos arriba. El cuento discurre en la populosa ciudad de El Alto, espacio elegido para que dos graffiteros, que en principio no se conocen, disputen supremacía en cuanto a popularidad se refiere.

Si hay algo que de principio llama la atención en el mencionado cuento son los medios de expresión y difusión a los que se recurre: *el graffiti*, como medio de expresión a disposición de todos, y *la pared*, concebida como un espacio anónimo, común y público de comunicación. Resulta notable la forma en que la pared, así utilizada, además de adquirir carácter discursivo se convierte en un espacio de inscripción de los núcleos centrales de materialización del discurso del relato. La pared, como espacio, asume las funciones de un cedazo en el que queda expuesto, para los lectores del cuento, lo más destacado de la disputa entre los graffiteros. Pero, por otra parte, hacia el interior del cuento, la pared es el espacio disponible que tienen a mano El Rey y El Lobo, los antagonistas graffiteros, para exhibir públicamente las alternativas de sus disputas. En ambos casos, por tanto, la pared se constituye en un espacio abierto y comunicativo de *apropiación* y *emisión* de la información. De esa manera, y ejerciendo funciones vitales tanto externas como internas, el recurso del graffiti se encarga de hilvanar un discurso paralelo de singular importancia en la precipitación del desenlace del cuento.

Veamos, a continuación, algunos ejemplos de lo que se dice, pinta o escribe en las "paredes" del cuento y la forma en que la sucesión

de lo inscrito deviene discurso:

WARRIORS
EL REY SE VA ACOSTUMBRANDO
muera el kumu de berlín
Rosita dueña de mi cosita
SONIA GARITA DE LIMA
te odio
Chicas: desde París nuevamente EL REY
jaque mate al rey carajo
EL LOBO
EL REY VUELVE
FIESTA AL REY
SPREY CON EL REY P2
HIP
HIP
killers REY!
LLEGO EL LOBO
Joda Stereo
CAGO EL REY SPREY
CHICAS: EL REY
ha muerto
¿quién vive ahora?
EL LOBO!!

Esa suerte de discurso paralelo gráfico, concebido como un espacio abierto de absorción y difusión, refuerza sus sentidos cuando adquiere, además, otro tipo de significación de particular importancia en el contexto de este trabajo. En tal sentido, si el espacio que ocupa el graffiti puede ser interpretado simbólicamente como una materialidad tendiente a establecer nexos de imbricación cultural, también podría ser interpretado como un espacio de *convergencia heterogénea de sentidos*. Allí coinciden y se dan cita, al mismo tiempo, advertencias y

avisos del más variado pelaje y procedencia: nombres y consignas de pandillas y grupos marginales; mensajes y expresiones en castellano, aymara, inglés o quechua; improperios al por mayor, pero también toda suerte de aliteraciones y efectos onomatopéyicos de corrosión y corrupción del lenguaje oficial; palabras sueltas, escritas al pasar, pero también entablamiento de diálogos anónimos y manifestaciones de frustración social o júbilo amoroso.

Esta nueva narrativa boliviana de corte urbano se formula como la emergencia e irrupción de un recompuesto actor y ámbito colectivos de expresión y tensión y como la proyección ficcionalizada de un espacio/ciudad, complejo y problemático, que superan, por su propia dinámica, adhesiones teóricas enclaustradas y paralíticas que en muchas ocasiones pierden de vista las palpitaciones interiores y particulares de los seres y las cosas.

A partir de la concepción de la ciudad como un espacio de tensión intersistémica de *productividad cultural, esta narrativa amplía sus sentidos y sus límites, y ello le permite, a su vez, proponer nuevos ámbitos discursivos que se generan en base a una singular puesta en funcionamiento de lenguajes diversos, de conductas, de lógicas y legislaciones propias que encuentran su sitio y toman posesión paulatina del espacio marginal, para luego, a su modo, incorporarse al pulso de la ciudad, pero concibiendo a ésta, ahora, como la posibilidad de un espacio de convergencia.*

Estamos, pues, frente a nuevas formas discursivas que, mostrando los dientes y sin hacer concesiones, en ningún momento tienden a la clausura social, al automarginamiento o a la desestructuración, y más bien expresan en forma categórica su vital capacidad de creación cultural en base a la inversión, sin precipitaciones, de códigos y símbolos hegemónicos de poder. En última instancia, de lo que aquí se trata es de formular nuevas y mejores maneras de pensar la democracia.

Bibliografía general
Tomo I

Bibliografía básica

Aguirre, Nataniel

[1885]1909 Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia. 2da ed. Bourdet: París/México.

1911 Varias obras ("La bellísima Floriana", "La Quintañona", "Don Ego"; poesías; piezas teatrales: "Visionarios y mártires" y "Represalia de héroe"). Bourdet: París/México.

1964 Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia. Eudeba: Buenos Aires.

Alarcón, Abel

[1934]1940 Era una vez... Historia novelada de la Villa Imperial de Potosí. 2da ed. Editorial Nascimento: Santiago.

Alba, Armando

1987 "Tres momentos en la vida y en la muerte de don Ricardo Jaimes Freyre y la repatriación de sus restos". En: Signo 20, enero-abril: La Paz.

Antezana, Luis H.

1983 Teorías de la lectura. Altiplano: La Paz.

1985 "La novela boliviana en el último cuarto de siglo". En: Tendencias actuales en la literatura boliviana. Sanjinés, Javier (ed.). Institute for the Study of Ideologies and Literature: Minneapolis/Valencia.

1986 "Del nomadismo: Tirinea de Jesús Urzagasti", Ensayos y lecturas. Altiplano: La Paz.

1987 "Sistema y proceso ideológicos en Bolivia (1935-1979)". En: Zavaleta, René (comp.): Bolivia, hoy. Siglo XXI: México.

1995 Sentidos comunes. FACES/CESU/UMSS: Cochabamba.

Arguedas, Alcides

1919 Raza de bronce. González y Medina: La Paz.

1959 Obras completas. 2 Tomos. Aguilar: Madrid.

[1905]1959 Vida criolla. Obras Completas, Tomo I. Aguilar: Madrid.

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé

1965 Historia de la Villa Imperial de Potosí. 3 Tomos. Brown University Press: Providence, Rhode Island.

Barnadas, Joseph y Juan José Coy

1977 Augusto Céspedes: Sangre de mestizos. Los amigos del libro: Cochabamba.

Bascopé Aspiazu, René

1978 Primer fragmento de noche y otros cuentos. Editorial Casa de la Cultura Franz Tamayo: La Paz.

1979 "El equipo Trasluz: R. Bascopé, J. Nisttahuz, M. Vargas. Diálogo". En: Hipótesis 11/12: Cochabamba.

1985 La tumba infecunda. Los Amigos del Libro: La Paz.

1988 Niebla y retorno. Ediciones Casa de la Cultura: La Paz.

1988a "Niebla y retorno", Niebla y Retorno. Ediciones Casa de la Cultura: La Paz.

1988b Los rostros de la oscuridad. Ediciones Casa de la Cultura: La Paz.

1994 "Macario Lugones, espejo de la noche". En: Autodeterminación 12, julio, La Paz.

2000 "Para una ciudad y sus cementerios". En: Ciencia y cultura 7: Artículos y estudios. Ideas y pensamientos. Avances de investigación. Universidad Católica Boliviana: La Paz.

Bedregal, Guillermo

1975 La palidez. Imprentas Unidas: La Paz.

1980 Ciudad desde la altura. Imprenta Renovación: La Paz.

2001 Empiezo a visitarme. Plural: La Paz.

Bedregal, Juan Francisco

1934 "Don Quijote en la ciudad de La Paz", Figuras animadas. Editorial América: La Paz.

1942 "Don Quijote en la ciudad de La Paz". En: Rodrigo, Saturnino: Antología de cuentistas bolivianos contemporáneos. Editorial Sopena: Buenos Aires.

Borda, Arturo

1966 El Loco. 3 Tomos. Honorable Municipalidad: La Paz.

1962 "Autobiografía". La Nación, 28 de octubre: La Paz. En: La mariposa mundial 2 (2000): La Paz.

Bouysse Cassagne, Thérèse y Olivia Harris

1987 "Pacha: en torno al pensamiento aymara". En: Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. Hisbol: La Paz.

Bustamante, Ricardo

1856 "Bolivia a la posteridad", "Preludio al río Mamoré", "San Martín". En: Bedregal, Yolanda: Primera antología poética (1961): Caracas.

1857 "Armonía funebre a la muerte de mi hija", "Canto heróico al 16 de

julio de 1809". En: Moreno, Rene G.: Introducción al estudio de los poetas bolivianos. Imp. de la Unión Americana de Ahumada y Castro: Santiago.
1949 Una vida. Ofrenda. Apostilla. Editorial Universo: Cochabamba.
Caballero Calderón, Eduardo
1942 "La literatura boliviana". En: Kollasuyo 36, enero: La Paz.

Camargo, Edmundo
1964 Del tiempo de la muerte. Suárez, Jorge (comp. y pról.). Editorial 16 de Julio Limitada: La Paz.
2002 Obras completas. Mitre, Eduardo (ed. y pról.). Nuevo Milenio: Cochabamba.
Cárdenas, Adolfo
1989 Fastos marginales. Ediciones Vidrio Molido: La Paz.
1992 Chojcho con audio de rock p'ssahdo. Ediciones D'la Piut: La Paz.
1997 El octavo sello. Editorial Punto Cero: La Paz.
Castañón Barrientos, Carlos
1999 "Introducción de Ricardo Jaimes Freyre". Presencia Literaria, 25 de julio: La Paz.
Cerruto, Óscar
1935 Aluvión de fuego. Ed. Ercilla: Santiago.
1957 Cifra de las rosas y siete cantares. Cuadernos de Poesía 3. H. Alcaldía Municipal: La Paz.
1958 Cerco de penumbras. Ministerio de Educación: La Paz.
1976 Cántico traspasado. Biblioteca del Sesquicentenario de la República: La Paz.
Céspedes, Augusto
1936 Sangre de mestizos. Relatos de la Guerra del Chaco. Edit. Nascimento: Santiago.
1962 Sangre de mestizos. Edit. Burillo: La Paz.
Costa du Rels, Adolfo
1921 "La Miskki simi". En: Costa du Rels y Ostria Gutiérrez: El traje de arlequín. La Paz, González y Medina: La Paz.
Chirveches, Armando
1910 La candidatura de Rojas. Edit. Allendorf: Paris.
1916 La casa solariega. Tip. La Moderna: La Paz.
1919 La virgen del lago. Crónica de una romería a Copacabana. Renacimiento: La Paz.
1955 Obras escogidas. Biblioteca Paceña-Alcaldía Municipal: La Paz.
Cortez, Claudio
1937 La tristeza del suburbio. Tipología La Prensa: La Paz.
Crespo Rodas, Alberto
1981 "Prólogo". En: De Villegas, Alberto: Memorias de Mala Bar.

Biblioteca Central/Universidad Mayor de San Andrés: La Paz.
Darío, Rubén
1941 "Bolivia desmesurada". En: Botelho Gosálvez, Raúl (ed.): El hombre y el paisaje en Bolivia. Departamento de Cooperación Intelectual de Ministerio de Relaciones Exteriores: La Paz.
De la Vega, Julio
[1971]1978 Matías, el apóstol suplente. Los Amigos del libro: La Paz.
1983 "Del surrealismo a lo social en la poesía boliviana". En: El paseo de los sentidos. Estudios de la literatura boliviana contemporánea. García Pabón, Leonardo (ed.). IBC: La Paz.
1986 Cantango por dentro. Sierpe: La Paz.
De Villegas, Alberto
1925 La campana de plata. Interpretación mística de Potosí. Imprenta Renacimiento: La Paz.
1929 Sombras de mujeres. Editorial Atenea: La Paz.
1981 Memorias del Mala-Bar. Biblioteca Central/Universidad Mayor de San Andrés: La Paz.
Díez Canedo, Enrique
1936 "Prólogo". En: Guerra, José Eduardo: Itinerario Espiritual de Bolivia. Araluce: Barcelona.
Documentos de Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia
2001 En: Revista Ciencia y cultura 9, Universidad Católica Boliviana: La Paz.
Estenssoro, María Virginia.
1971 El occiso. Obras completas, Tomo I. Los Amigos del Libro: La Paz.
1971 Ego inútil. Obras completas, Tomo II. Los Amigos del Libro: La Paz.
Gonzales, Abel
1909 Barroquismos literarios. Serie 1ra. La Paz.
García Pabón, Leonardo
1998 La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia. CESU/Plural: La Paz.
Guerra, José Eduardo
1919 El Alto de las Ánimas. González y Medina Editores: La Paz.
1936 Itinerario espiritual de Bolivia. Ed. Araluce: Barcelona.
1969 Estancias. Difusión: La Paz.
Guzmán, Augusto
1954 Cuentos de pueblo chico. Imprenta Atlantic: Cochabamba.
Jaimes Freyre, Raúl
1953 Anecdotario de Ricardo Jaimes Freyre. Editorial Potosí: Potosí.
1959 La belleza del pecado. Empresa Editora Universo: La Paz.
Jaimes Freyre, Ricardo

1897 Artículo en: El cojo ilustrado (Caracas). Citado en: Castañón Barrientos, Carlos: "Introducción de Ricardo Jaimes Freyre". Presencia Literaria, 25 de julio de 1999: La Paz.
1899 Castalia bárbara. Imp. de Juan Shürer-Stolle: Buenos Aires.
1902 Revista Moderna. Tomo V: México.
1906 "El mundo de Cervantes y el de Don Quijote". En: Revista de Letras y Ciencias Sociales 26.
1912 Leyes de la versificación castellana. Imp. Coni Hnos.: Buenos Aires.
1917 Los sueños son vida. Anadiomena. Las víctimas. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa Editorial: Buenos Aires.
1953 "Discurso en homenaje a Rubén Darío". En: Jaimes Freyre, Raúl: Anecdotario de Ricardo Jaimes Freyre. Ed. Potosí: Potosí.
1957 Poesías completas. Ministerio de Educación y Bellas Artes: La Paz.
1975 Cuentos. Instituto Boliviano de Cultura (IBC): La Paz.

Jaimes, Julio Lucas
[1905]1964 La Villa Imperial de Potosí. Ed. Universitaria de Buenos Aires: Buenos Aires.
1975 La Villa Imperial de Potosí. 2da ed. Ediciones Camarlinghi: La Paz.

Kempf Suárez, Manfredo
1994 Luna de locos. La Papelera S.A.: La Paz.

Kollasuyo
1943 Número 48: La Paz.

Leitón, Roberto
1928 Aguafuertes. Tipografía Artística: Potosí.

Llanos Aparicio, Luis.
1985 Estampas antiguas de La Paz. Los amigos del libro: La Paz/ Cochabamba.

Man Césped (Manuel Céspedes)
1924 Símbolos profanos. Imp. Mercantil: Buenos Aires.
1928 Sol y horizontes. Edit. López: Cochabamba.

Mariaca, Guillermo
1990 La palabra autoritaria. Tiahuanakos Art S.R.L.: La Paz.
1997 Nación y narración en Bolivia. Juan de la Rosa y la historia. Cuadernos de Literatura 4. Carrera de Literatura/UMSA: La Paz.

Martínez y Vela, Bartolomé (Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela)
1939 Anales de la Villa Imperial de Potosí. Biblioteca Boliviana N° 3. Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas: La Paz.

Medina Ferrada, Fernando
1954 "Eslabones". En: Antología de cuentos de la Revolución. SPIC: La Paz.
1967 Laberinto. Ed. del autor: Caracas.
s/f Rastros. Novela inédita.
1972 Los muertos están cada día más indóciles. Casa de las Américas: La Habana.

Medinaceli, Carlos
s/f Apuntaciones sobre el arte de escribir. Texto inédito.
1938 Estudios críticos. Charcas: Sucre.
1942 "El cuento en Bolivia". En: Kollasuyo 36, enero: La Paz.
[1948]1992 La Chaskañawi. Los Amigos del Libro: La Paz.
1955 Páginas de vida. Editorial Potosí: Potosí.
1965 La prosa novecentista en Bolivia. Los amigos del Libro: La Paz/ Cochabamba.
1969 Estudios críticos. Los amigos del libro: La Paz.
1972 La inactualidad de Alcides Arguedas. Los amigos del libro: La Paz/ Cochabamba.
1972a Apuntes sobre el arte de la biografía. Camarlinghi: La Paz.
1972b El huayralevismo. Los amigos del Libro: La Paz/Cochabamba.
1975 La reivindicación de la cultura americana. Los amigos del libro: La Paz.
1978 Chaipi p'unchaipi tutayarca. Los amigos del libro: La Paz/ Cochabamba.
1983 Atrevámonos a ser bolivianos. Vida y epistolario de Carlos Medinaceli. Baptista, Mariano (ed.). Los amigos del Libro: La Paz/ Cochabamba.
1988 La alegría de ayer. Baptista, Mariano (pról.). Artística: La Paz.
Mendoza, Gunnar y Lewis Hanke
1965 "Introducción". En: Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé: Historia de la Villa Imperial de Potosí. 3 Tomos. Brown University Press: Providence, Rhode Island.
Mendoza, Jaime
1914 Páginas bárbaras. Arnó Hermanos: La Paz.
Mitre, Eduardo
1975 Morada. Monte Ávila Editores: Caracas.
1979 Mirabilia. Artes Gráficas Don Bosco: La Paz.
1986 "Cuatro poetas bolivianos contemporáneos". En: Revista Iberoamericana 134, Vol. LII, enero-marzo: Pittsburgh.
1996 De cuatro constelaciones. Ensayo y antología: Ricardo Jaimes Freyre, Franz Tamayo, Gregorio Reynolds, José E. Guerra. Fundación BHN: La Paz.
Mitre, Eduardo (ed.)
2002 Camargo, Edmundo: Obras completas. Nuevo Milenio: Cochabamba.
Molina, Carlos Hugo
1988 Con olor a pujusó. 2da ed. Edit. Cabildo: Santa Cruz.
Montes Vanucci, Wolfango
[1987]1995 Jonás y la ballena rosada. EDOBOL: La Paz.
Moreno, Gabriel René
[1864]1955/56 Estudios de literatura boliviana. Editorial Potosí: Potosí.

Mundy, Hilda (Ver: Laura Villanueva)
Ochoa, Vicente
1874 El reo salvado por la mano de Dios. Imprenta de la Unión Americana de César Sevilla: La Paz.
Omiste, Modesto
[1893-96]1981 Crónicas potosinas. 3ra ed. Editora El Siglo: La Paz
Otero, Gustavo Adolfo
1959 "Prólogo". En: Bedregal, Juan Francisco: La máscara de estuco. La Paz, Simón I. Patiño: La Paz.
1940 "La trayectoria de las ideas estéticas y la forma del alma boliviana". En: Kollasuyo 17, marzo: La Paz.
1971 "Prólogo". En: Zamudio, Adela: Cuentos breves. Camarlinghi: Oruro.
Palza Soliz, Humberto (ed.)
1950 Trigo, estaño y mar. Biblioteca Gesta Bárbara: La Paz.
Paz Soldán, Alba María
1985 "Manchay puytu: novela y mestizaje". En: Hipótesis 22, invierno: La Paz.
1986 Una articulación simbólica de lo nacional. Tesis Doctoral. Universidad de Pittsburgh: Pittsburgh, Pennsylvania. (Inédita).
1995 La irrupción del quechua en la literatura. En: Memorias JALLA 1993. La UMSA/Plural: La Paz.
Peñaloza, Lorena
2000 La ciudad inédita. Poética de la ciudad en la poesía de Guillermo Bedregal García. Tesis de Licenciatura (en proceso). UMSA: La Paz.
Prada, Ana Rebeca
1997 "Notas sobre viaje cultural y nomadismo". En: Estudios Bolivianos 3. Instituto de Estudios Bolivianos/UMSA: La Paz.
1998 El viaje que no pervierte: una lectura de la narrativa de Jesús Urzagasti. Tesis Doctoral. Universidad de Maryland: College Park, Maryland. (Inédita).
1999 "La nomadización de la migración: una lectura de Los tejedores de la noche de Jesús Urzagasti". En: Estudios Bolivianos 7. Instituto de Estudios Bolivianos/UMSA: La Paz.
Prada, Fernando,
1984 La escritura transcursiva de Edmundo Camargo. Altiplano: La Paz.
Prudencio, Roberto
1977 Ensayos literarios. Fundación Manuel Vicente Ballivián: La Paz.
Quezada, Vicente
1851 Crónicas potosinas. Editorial Potosí: Potosí.
Quiroga Santa Cruz, Marcelo
1957 Los deshabitados. La Paz.

Reynolds, Gregorio
1923 Horas turbias. Editorial Renacimiento: La Paz.
1924 El cofre de psiquis. Imprenta Artística: La Paz.
Rojas Velarde, Luis
1995 Narrativa problemática: La obra de René Bascopé Aspiazu. Tesis de Licenciatura. Carrera de Literatura, UMSA: La Paz.
Romero Pittari, Salvador
1998 Las Claudinas. Libros y sensibilidades a principios de siglo en Bolivia. Neftalí Lorenzo E. CaraspaS Editores: La Paz.
Saenz, Jaime
1955 El escalpelo. Imprenta El Progreso: La Paz.
1957 Muerte por el tacto. Imprenta Boliviana: La Paz.
1960 Aniversario de una visión. Editorial Burillo: La Paz.
1963 Visitante profundo. Editorial Burillo: La Paz.
1967 El frío, Muerte por el tacto, Aniversario de una visión. Editorial Burillo: La Paz.
1973 Recorrer esta distancia. Editorial Burillo: La Paz.
1975 Obra poética. Biblioteca del Sesquicentenario de la República: La Paz.
1978 Bruckner/Las tinieblas. Ed. Difusión: La Paz.
1979 Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad. Ed. Difusión: La Paz.
1979a Felipe Delgado. Ed. Difusión: La Paz.
1982 Al pasar un cometa. Ediciones Altiplano: La Paz.
1984 La noche. Artes Gráficas Don Bosco: La Paz.
1985 Los cuartos. Ediciones Altiplano: La Paz.
1986 Vidas y muertes. Editorial Huayna Potosí: La Paz.
1987 La noche del viernes (fragmento). En: Hipótesis 23/24, primavera-verano: La Paz
1989 La piedra imán. Editorial Huayna Potosí: La Paz.
1991 Los papeles de Narciso Lima Achá. Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.
1996 Recorrer esta distancia. Bruckner. Las tinieblas. Editorial Intemperie: Santiago.
1996 Obras inéditas. Ediciones Centro Simón I. Patiño: Cochabamba.
2000 Percorrere questa distanza. Crocetti Editore: Milano.
2001 Carta a Ricardo Bonel. En: La mariposa mundial 5: La Paz.
Saint Loup, Enrique
1955 Charlas de café (Cuentos). Imp. Universo: La Paz.
Sanjinés, Javier
1985 "Introducción". En: Tendencias actuales de en la literatura boliviana. Sanjinés, Javier (ed.). Institute for the Study of Ideologies and Literature: Minneapolis/Valencia.

1992 Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia. Fundación BHN/ILDIS: La Paz.
Siles Guevara, Juan
1969 Santa Cruz de Pachacuti. Ed. Camarlinghi: La Paz.
Souza, Mauricio
1989 "En el país del silencio. Lectura". En: Revista El Zorro Antonio 6, diciembre: La Paz.
Suárez, Jorge
1985 Rapsodia del cuarto mundo. Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana (UMSA): La Paz.
1985 "El otro gallo", Rapsodia del cuarto mundo. Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana (UMSA): La Paz.
1989 El otro gallo. Universidad Andina Simón Bolívar: Sucre.
Suárez Figueroa, Sergio
1958 Los rostros mecánicos. Editorial Gris: La Paz.
1962 Siete umbrales descienden hasta Job. s/d
1967 El tránsito infernal y el peregrino. Editorial del Estado: La Paz.
Taboada Terán, Néstor
1977 Manchay puytu. El amor que quiso ocultar Dios. Editorial Sudamericana: Buenos Aires.
Taborga, Huáscar
1996 La casa de los cinco patios. Los Amigos del Libro: La Paz/ Cochabamba.
Tamayo, Franz
[1917]1948 La Prometheida. Don Bosco: La Paz.
Testamento de Potosí
1955 Separata Revista SUR No. 2: Potosí.
Urzagasti, Jesús
1969 Tirinea. Sudamericana: Buenos Aires.
1987 En el país del silencio. Hisbol: La Paz.
1992 De la ventana al parque. OFAVIM: La Paz.
1996 Los tejedores de la noche. OFAVIM: La Paz.
2001 Un verano con Marina Sangabriel. OFAVIM: La Paz.
Vaca Guzmán, Santiago
1883 La literatura boliviana. Imprenta de Pablo Coni: Buenos Aires.
1899 Su excelencia, su Ilustrísima. Arnoldo Moen-Librero Editor: Buenos Aires.
Vásquez Machicado, Humberto
1958 Facetas del intelecto boliviano. Editorial Universitaria: Oruro.
Viaña, José Enrique
1948 Cuando vibraba la entraña de plata. Empresa Editora Universo: La Paz.
Villanueva, Laura (Hilda Mundy)

1936 Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta. s/e: La Paz.
1989 Cosas de fondo. Impresiones de la Guerra del Chaco y otros escritos. Ávila, Silvia Mercedes (comp.). Editorial Huayna Potosí: La Paz.
Villazón, David S.
1939 Rodolfo el descreído. Editorial Fénix: La Paz.
Zamudio, Adela
1913 Ráfagas. Librería Paul Ollendorff: París.
[1913]1999 Íntimas. García Pabón, Leonardo (ed. y pról.). Plural: La Paz.
1971 Cuentos breves. Ediciones Camarlinghi: Oruro.
1993 Poesías. Impresores Imprebol: La Paz.

Bibliografía de apoyo

Adorno, Theodor
1974 Minima Moralia. New Left: 1974. Citado en: Said, Edward: Cultura e imperialismo (1996). Anagrama: Barcelona.
Barthes, Roland
1967 El grado cero de la escritura. Editorial Jorge Álvarez S.A.: Buenos Aires.
1972 Crítica y verdad. Imprenta de Buenos Aires: Buenos Aires.
1982 Fragmentos de un discurso amoroso. Siglo XXI: México.
Bataille, Georges
1980 L'experience intérieure. Gallimard: Paris.
Blanchot, Maurice
1969 El libro que vendrá. Monte Ávila Editores: Caracas.
1987 La escritura del desastre. Monte Ávila Editores: Caracas.
1996 El diálogo inconcluso. Monte Àvila Editores: Caracas.
Bravo, Víctor
1993 Los poderes de la ficción. Monte Ávila Editores: Caracas.
1996 Figuraciones del poder y la ironía. Monte Ávila Editores: Caracas.
Burgos, Fernando
1995 Vertientes de la modernidad hispanoamericana. Monte Ávila Editores: Caracas.
Bustillos, Carmen
1996 Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso. Monte Ávila Editores: Caracas.
Cornejo Polar, Antonio
1994 Escribir en el aire. Editorial Horizonte: Lima.
Chiampi, Irlemar
1999 Barroco y modernidad. Fondo de Cultura Económica: México.
De Certeau, Michel
1996 La fábula mística. Paidós: Barcelona.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari
1980 **Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie. Les Éditions de Minuit: Paris.**
Echeverría, Bolívar
1996 **La modernidad de lo barroco. Ediciones Era: México.**
Gutiérrez Girardot, Rafael
1988 **Modernismo: supuestos históricos y culturales. Fondo de Cultura Económica: México.**
Kristeva, Julia
1975 **Pouvoirs de l'horreur (Essai sur l'abjection). Editions Du Seuil: Paris.**
Lyotard, Jean François
1989 **La condición postmoderna. Informe sobre el saber. Cátedra: Madrid.**
Montecino, Sonia
1992 **Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno. Editorial Cuarto Propio: Santiago.**
Ovidio Nasón, Publio
1964 **Arte de amar y Las metamorfosis. Editorial Iberia: Barcelona.**
Pacheco, Carlos
1994 **La comarca oral. Ediciones La Casa de Bello: Caracas.**
Paz, Octavio
1986 **El arco y la lira. 6ta reimp. Fondo de Cultura Económica: México.**
1998 **Los hijos del limo. Seix Barral: Barcelona.**
Rama, Ángel
1985 **Ruben Darío y el modernismo. Alfadil ediciones: Caracas/Barcelona.**
Ricoeur, Paul
1976 **Introducción a la simbólica del mal. Ediciones Megápolis: Buenos Aires.**
Rowe, William y Vivian Schelling
1991 **Memoria y modernidad. Grijalbo: México.**
Said, Edward
1983 **"Introduction: secular criticism", The world, the text, the critic. Cambridge: Harvard University Press.**
Sartre, Jean Paul
1948 **Qu'est-ce que la litterature? Paris.**
Schwartz, Jorge
1991 **Las vanguardias literarias. Textos programáticos y crítica. Ed. Cátedra: Madrid.**
Sollers, Philippe
1992 **La escritura y las experiencia de los límites. 2da ed. Monte Ávila Editores: Caracas.**

Sucre, Guillermo
1971 "Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje". En: Revista Eco 22: Bogotá.
Vallejo, César
1974 Obra poética completa. Editorial Mosca Azul: Lima.
Virasoro, Mónica
1997 De ironías y silencios. Edit. Gedisa: Barcelona.
Yurkievich, Saúl
1996 "Metaforicé con fervor", La movediza modernidad. Taurus: Madrid.

BIBLIOGRAFÍA ÍNTIMA

En esta bibliografía íntima presentamos los libros correspondientes a cinco de los seis autores cuya obra configura los imaginarios que pueblan este trabajo. El objetivo de esta sección es ofrecer al lector, al futuro investigador o al curioso contumaz, una información bibliográfica actualizada y completa sobre los autores que con su obra, de alguna manera, constituyen las columnas que sostienen esta propuesta. En muchos casos hemos revisado la documentación, pero en otros solamente hemos deseado hacerlo y el saber que alguien lo hizo y anotó la referencia nos ha hecho sentir la proximidad. Esta es la sensación que queremos compartir con nuestros lectores, en un afán de estimular búsquedas, lecturas y ofrecer material para futuras investigaciones.

La excepción confirma la regla. El único y ahora solitario autor destacado como origen de un espacio de sentidos que no ingresa en esta sección es Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, pues aunque no estaría demás actualizar la importante información bibliográfica que ofrecen Gunnar Mendoza y Lewis Hanke en su edición de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (1965), no tuvimos la posibilidad de consultar nuevas fuentes de información, ni bibliotecas o archivos del exterior. Aunque pudimos ver ediciones posteriores, creemos que aquélla es la más completa e inclusiva.

Es importante advertir que con estas bibliografías no pretendemos haber agotado todas las fuentes, ni incluir todo lo que se ha escrito sobre estos autores. Sí creemos estar ofreciendo, sin embargo, una sistematización de datos que puede ser el cimiento para mayores precisiones y futuras actualizaciones. En este sentido, el nuestro es un paso más sobre el trabajo de otros investigadores que han avanzado

anteriormente en este campo y que ha hecho posible este movimiento.

Para armar la bibliografía de Nataniel Aguirre hemos tomado como pauta lo realizado por José Roberto Arze en "Para una bibliografía de Nataniel Aguirre" publicada en la revista *Signo* (número XXIV: 1988).

En el caso de la bibliografía de Ricardo Jaimes Freyre, el estudioso que ha allanado el camino es Juan Siles Guevara con su "Ensayo de una bibliografía de Ricardo Jaimes Freyre", publicado en la revista *Signo* (número XIV: 1985), donde hace un trabajo minucioso que será siempre referencia obligada, aunque todavía sea necesario completar algunos datos.

Respecto de la bibliografía sobre Jaime Saenz que presentamos, debemos decir que la magnitud, dispersión y contemporaneidad de los escritos dedicados a su obra hicieron más difícil el rastreo; sin embargo, el trabajo realizado por Elías Blanco y su Agencia Gesta de Servicio Informativo Cultural en "Hemerografía parcial", que cubre lo publicado hasta 1992, ha sido una excelente fuente.

Las bibliografías sobre Adela Zamudio y sobre Arturo Borda han sido resultado de nuestra investigación y de confrontar los datos que recogíamos con los de otras publicaciones parciales. En el caso de Zamudio, hemos tenido la oportunidad de revisar una variedad de artículos periodísticos, muchos de ellos recortes que, lamentablemente, no incluían todos los datos, tanto en hemerotecas como en archivos de la familia de la autora. La bibliografía sobre Arturo Borda se ha basado en una previa recolección de datos realizada con mucho detalle y pasión por Omar Rocha y Rodolfo Ortiz.

Bibliografía de y sobre Nataniel Aguirre

Obra de Nataniel Aguirre

1871 Documentos para la historia: el jeneral José María de Achá. Imprenta del Siglo: Cochabamba.
1872 El General Francisco Burdett O'Connor. Imprenta de la Unión Americana: La Paz. (Inconcluso).
1873 La hora del peligro. Imprenta de la Unión Americana: La Paz. (Firmado con el seudónimo Régulus).
1877 Unitarismo y federalismo. Imprenta del Siglo: Cochabamba.
1882/1883 Bolivia en la Guerra del Pacífico. Imprenta de El Heraldo: Cochabamba.
1883 El Libertador: compendio histórico de la vida de Simón Bolívar. Imprenta de El Heraldo: Cochabamba.
1885 Dos ensayos poéticos. Imprenta de El 14 de Septiembre: Cochabamba.
1885 "Poesías". En: Rivas, Benjamín (comp.): Lira boliviana. Cochabamba.
1885 Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia. Imprenta de El Heraldo: Cochabamba.
1909 Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia. 2da ed. Bourdet: París/México. (Por lo menos 20 reediciones).
1911 Varias obras (Incluye los relatos "La bellísima Floriana", "La Quintañona", "Don Ego", algunas poesías y las dos piezas teatrales "Visionarios y mártires" y "Represalia de héroe"). Bourdet: París/México.

Con Fidel Araníbar:
1885 Intereses nacionales. Imprenta de El 14 de Septiembre: Cochabamba.
1885 Intereses nacionales: réplica a la prensa oficial. Imprenta de El Heraldo: Cochabamba.

Sobre Nataniel Aguirre en revistas, periydicos y otros

Arduz Ruiz, Herberto
1985 "A cien años de Juan de la Rosa". Presencia Literaria, 8 de diciembre: La Paz.

Arze, José Roberto
1967 "Sociólogos bolivianos: Nataniel Aguirre". Prensa Libre: Cochabamba.
1988 "Para una bibliografía de Nataniel Aguirre". En: Revista Signo 24, mayo-agosto: La Paz.

Bailly Houben, Juan
1978 "Enfoques axiológicos en Juan de la Rosa". En: Revista Hipótesis 8/9:

Cochabamba.
Barnadas, Josep y Juan José Coy
1977 "Nataniel Aguirre: Juan de la Rosa". Esquema metodológico de aproximación a la narrativa boliviana, Fascículo 1. Ed. Los Amigos del Libro: Cochabamba.
Castañón Barrientos, Carlos
1988 "Nataniel Aguirre en el centenario de su muerte". Presencia literaria, 11 de septiembre: La Paz.
Guzmán, Augusto
1988 "Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 11 de septiembre: La Paz.
Guzmán Arze, Humberto
1985 "Aproximación a los héroes de Cochabamba, según la versión de Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 15 de septiembre: La Paz.
1985 "La atmósfera social en la novela Juan de la Rosa". Presencia Literaria, 8 de diciembre: La Paz.
1988 "El magisterio intelectual y cívico de Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 11 de septiembre: La Paz.
Imaña Castro, Teodosio
1965 "Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 25 de julio: La Paz.
Martínez Salguero, Jaime
1988 "El recurso de la historia en 'La bellísima Floriana' de Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 11 de septiembre: La Paz.
Morales, Adolfo
1943 "La herencia y el medio en Juan de la Rosa". En: Revista Kollasuyo 51: La Paz.
Mariaca, Guillermo
1997 Nación y narración en Bolivia. Juan de la Rosa y la historia. Cuaderno de Literatura 4. Carrera de Literatura/UMSA: La Paz.
Medinaceli, Carlos
1943 "Nataniel Aguirre, cuentista, poeta y dramaturgo". En: Revista Kollasuyo 51, Año 5: La Paz.
Mendoza, José Quintín
1898 "El triunfo póstumo del doctor Nataniel Aguirre". El siglo XX, 14 de julio: Cochabamba.
Ocampo Moscoso, Eduardo
1985 "Centenario de Juan de la Rosa y semblanza de Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 13 de octubre: La Paz.
Paz Soldán, Alba María
1986 "Narradores y nación en la novela Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre". En: Revista Iberoamericana 134, enero-marzo: Pittsburgh.
1988 "Novela y representación icónica". Presencia Literaria, 17 de julio: La Paz.
1996 "Juan de la Rosa y el problema de la representación nacional". En: Revista Taller de Análisis Literario 1, año 1. Fundación Simón Patiño: Cochabamba.

Prudencio, Roberto
1939 **"Los escritores del pasado: Nataniel Aguirre". En: Revista Kollasuyo 3, año 1: La Paz.**
1943 **"Nataniel Aguirre". En: Revista Kollasuyo 51: La Paz.**
Rivadeneira Prada, Raúl
1988 **"Cien años de la muerte de Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 11 de septiembre: La Paz.**
Rodríguez, Rosario
1997 **"Paradigmas del mestizaje". En: "Con tanto tiempo encima". Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra. Colección Academia 6. Facultad de Humanidades-UMSA/Plural: La Paz.**
1999 **"Aproximaciones y fugas de la noción de narración". En: Estudios Bolivianos 7: La Paz.**
Rodríguez Narváez, José
1962 **"Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre". En: revista Canata 4, año 3.**
Rojas, Casto
1988 **"Ante la estatua de Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 11 de septiembre: La Paz.**
Salamanca La Fuente, Rodolfo
1943 **"Nataniel Aguirre en la transcripción de temas bolivianos". En: Revista Kollasuyo 51, año 5: La Paz.**
Sánchez, Luis Alberto
1942 **"Juan de la Rosa por Nataniel Aguirre". En: Revista Kollasuyo 43, año 4: La Paz.**
Soria Galvarro, Rodolfo
1988 **"Los despojos de Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 11 de septiembre: La Paz.**
Taborga, Carlos Gregorio
1944 **"Su vida y la obra de Nataniel Aguirre". En: Revista Kollasuyo 54: La Paz.**
1988 **"La vida y la obra de Nataniel Aguirre". Presencia Literaria, 11 de septiembre: La Paz.**
Vásquez, Ismael
1943 **"Nataniel Aguirre: apuntes biográficos". En: Revista Jurídica 25, año 6: Cochabamba.**
Vilela del Villar, Luis Felipe
1967 **"Nataniel Aguirre". Los Tiempos, 14 de septiembre: Cochabamba.**

Sobre Nataniel Aguirre en libros

Aguirre Lavayén, Joaquín
1987 **Guerra del Pacífico. Pacto de tregua 1884. Los Amigos del Libro: La Paz.**

Arze, José Antonio
1981 "Dos joyas de la literatura boliviana: Juan de la Rosa por N. Aguirre y Símbolos profanos por Man Céspedes". En: Arze, José Roberto (ed.): Escritos Literarios. Roalva: La Paz.

Arze, José Roberto
1969 Prólogo, notas, datos cronológicos y bibliografía. En: Viscarra, Eufronio: Nataniel Aguirre. Ed. Isla: La Paz.

Cornejo Polar, Antonio
1994 "Juan de la Rosa", "Las suturas homogeneizadoras: los discursos de la armonía imposible", Escribir en el aire. Editorial Horizonte: Lima.

Díaz Machicao, Porfirio
1945 Nataniel Aguirre. Perlado: Buenos Aires.

Guzmán, Augusto
1955 "Juan de la Rosa", La novela en Bolivia: proceso 1847-1954. Ed. Juventud: La Paz.

Lora, Guillermo
1964 "Notas a Juan de la Rosa", La frustración del novelista Jaime Mendoza. Ed. Masas: La Paz.

Mendoza, Quintín y Carlos Medinaceli
1981 Nataniel Aguirre. Biblioteca Popular Boliviana de Última Hora: La Paz.

Navia Romero, Wálter
1966 Interpretación y análisis de Juan de la Rosa. Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras/UMSA: La Paz.

Paz Soldán, Alba María
1986 Una articulación simbólica de lo nacional: Juan de la Rosa de Nataniel Aguirre (1885). Tesis doctoral. Universidad de Pittsburgh: Pittsburgh, Pennsylvania. (Inédita).
1993 "Discurso nacional y escritura. Bolivia 1885-1943". En: Actas de las III Jornadas de Investigación. Instituto de Literatura Latinoamericana/ UBA: Buenos Aires.
1995 "Nataniel Aguirre". En: Diccionario Enciclopédico de las Literatura Latinoamericana (DELAL). Fundación Biblioteca Ayacucho: Caracas.
1995 "Juan de la Rosa". En: Diccionario Enciclopédico de las Literatura Latinoamericana (DELAL). Fundación Biblioteca Ayacucho: Caracas.
1998 Edición, introducción y notas. 1era edición en inglés. Juan de la Rosa by Nataniel Aguirre. Waisman, Sergio (trad.). Latin American Series, dirigida por Jean Franco. Oxford University Press.

Viscarra, Eufronio
[1889]1969 Nataniel Aguirre. Arze, José Antonio (prólogo, notas, datos cronológicos y bibliografía). Ediciones Isla: La Paz.

Bibliografía de y sobre Adela Zamudio

Obras de Adela Zamudio*

1887 Ensayos poéticos. Imprenta Jacobo Peuser: Buenos Aires.
1913 Íntimas. Editorial Velarde: La Paz.
1913 Ráfagas. Librería Paul Ollendorff: París.
1913 "Reflexiones". El Heraldo, 23 de septiembre: Cochabamba.
1914 "Por una enferma". El Heraldo, agosto: Cochabamba.
1914 "Temas pedagógicos". El Heraldo, marzo: Cochabamba.
[1942]1979 Novelas cortas. Editorial Juventud: La Paz. Varias reimpresiones.
1943 Peregrinando (poemario). Editorial La Paz: La Paz.
[1943]1979 Cuentos breves. Editorial Juventud: La Paz. Varias reimpresiones.
1993 Poesías. Impresores IMPREBOL: La Paz.
1999 Íntimas. García Pabón, Leonardo (ed.). Editorial Plural: La Paz.

Sobre Adela Zamudio en revistas, periódicos y otros

Aróstegui, Carlos
1991 "Adela Zamudio". Pueblo y Cultura, Opinión, 12 de septiembre: Cochabamba.
Ayllón, Virginia
1989 "Adela Zamudio y Mery Flores en Mujer y creación en Bolivia". Puerta Abierta, Presencia, 8 de septiembre: La Paz.
Baldivieso, Enrique
1926 "A Adela Zamudio en su coronación (poema)". La Acción, 27 de mayo: Cochabamba.
Blanco, Tita
1990 "Adela Zamudio a 136 años de su nacimiento". Correo, Los Tiempos, 11 de octubre: Cochabamba.
1991 "Vida y obra de Adela Zamudio". Suplemento Literario, El Diario, 13 de octubre: La Paz.
Canelas, Demetrio
[1915]1990 "Adela Zamudio en Oruro". Correo de Los Tiempos, 11 de octubre: Cochabamba

* Adela Zamudio comenzó a publicar sus poemas bajo el seudónimo de "Soledad" el año 1877 en el periódico *El Heraldo* de Cochabamba y en varias revistas literarias de Sucre. Aquí sólo consignamos los poemas recogidos en libros.

Carvajal, Miguel T.
1978 "La poetisa Adela Zamudio". El Diario, 6 de septiembre: La Paz.
Castellanos de Ríos, Ada
1975 "El feminismo en la poesía". Presencia Literaria, 1 de junio: La Paz.
Céspedes, Augusto
1926 "Discurso pronunciado por el señor Augusto Céspedes representando al Ateneo de Bellas Artes en la fiesta de los poetas". El Comercio, 2 de junio: Cochabamba.
Céspedes, Manuel
1926 "Soledad". El republicano, 30 de junio: Cochabamba.
Cypess, Sandra
1982 "Visual Distances: The Woman Poet in Patriarchal Culture". En: Review Interamericana 12.1.
Concha Arenas, Rubén E.
1982 "Poesía de Bolivia". El Diario, 22 de agosto: La Paz.
Crespo, Humberto
1977 "La cantora del valle. Evocación espiritual de Adela Zamudio". El Diario, 5 de junio: La Paz.
Cruz, Severo
1975 "Manuscritos que presumiblemente son de Adela Zamudio". Presencia Literaria, 19 enero: La Paz.
1978 "Ecos de la prensa de 1926. Coronación de la Zamudio". El Diario, 13 de agosto: La Paz.
1978 "El espíritu creador de Adela Zamudio". El Diario, 5 de noviembre: La Paz.
De Anasagasti, Pedro
1993 "La misteriosa vena literaria de Adela Zamudio". Arte y Cultura, Primera Plana, 4 de julio: La Paz.
Díaz Machicao, Porfirio
1975 "Adela Zamudio: la calandria del valle". Presencia Literaria, 6 de abril: La Paz.
Durán, Luis Raúl
1975 "Evocaciones de Adela Zamudio". El Diario, 16 de noviembre: La Paz.
Durán Boger, Luciano
1991 "Mujeres célebres de Bolivia". Revista de Hoy, 10 de noviembre: La Paz.
Gainsborg, J. Minor (Ministro de Gobierno)
1928 "El gobierno se asocia al sentimiento público por el deceso de la Insigne Zamudio". En: El Comercio, 3 de junio: Cochabamba.
Ibarbourou, Juana de
1926 "Juana de Ibarbourou y Adela Zamudio". La Acción, 27 de mayo: Cochabamba.

Mendizábal, Carlos
1991 "Apuntes a Nacer hombre de Danielle Caillet". Semana, Última Hora, 3 de noviembre: La Paz.
Montagnac Bott, Julie T.
1926 "Apotheose. Una delicada poesía en francés, dedicada a la Zamudio por la escritora francesa Julie T. Montagnac Bott". La Nación, 28 de mayo: Oruro.
Montaño Virreira, Sonia
1992 "Ausente pero no perdida". Presencia Literaria, 5 de abril: La Paz.
Montenegro, Carlos
1923 "Adela Zamudio". Opinión, 12 de octubre: Cochabamba.
1929 "Vida, dolor y muerte de Adela Zamudio". La Razón, 7 de julio: La Paz.
Oliver, Manuel María
1926 "Adela Zamudio. Ha sido coronada esta poetisa, considerada en Bolivia el numen femenino de Cochabamba, redentora espiritual de la mujer boliviana". La Razón, 2 de julio: Buenos Aires.
Otero, Gustavo Adolfo
1926 "La coronación de doña Adela Zamudio". La Acción, mayo: Cochabamba.
1943 "Notas sobre Adela Zamudio". La Razón, 10 de abril: La Paz.
1953 "Soy el cisne que canta. Vida y obra de Adela Zamudio". Los Tiempos, 14 de octubre: Cochabamba.
Paz Soldán, Alba María
2000 "Los velos de Adela Zamudio". En: "Revisitas a la literatura boliviana: no estaban muertos", Fondo Negro, La Prensa, 27 de agosto: La Paz.
Peñaranda Barrientos, Ángel
1981 "Paralelismo de vidas. Soledad y Gabriela Mistral". En: Ciencias, artes, letras, El Diario, 26 de abril: La Paz.
1989 "Adela Zamudio y el sufragio universal". Hoy, 23 de abril: La Paz.
Quiroga, Juan Edmundo
1943 "La personalidad de Adela Zamudio". La Época, septiembre: Cochabamba.
Quiroga de Montenegro, María
1929 "Soledad" (poema). La Razón, 7 de julio: La Paz.
Rivero, Daría
1919 "Soledad" (poema). El Heraldo, agosto: Cochabamba.
Rodrigo, Saturnino
1978 "Adela Zamudio: Soledad". Presencia Literaria, 5 de febrero: La Paz.
1981 "Una biografía de Adela Zamudio". Presencia Literaria, 21 de junio: La Paz.

Santa Cruz, Víctor
1929 **"La soledad y el arte en Adela Zamudio". La Razón, 16 de julio: La Paz.**
Soria G., Carlos
1990 **"Adela Zamudio: escribir a impulsos del dolor y de la lucha". Última Hora, 17 de enero: La Paz.**
Taborga, Carlos Gregorio
1943 **"Adela Zamudio". En: Kollasuyo 50, agosto-septiembre: La Paz.**
Urquidi, Macedonio
1926 **"Ofrenda lírica. A la insigne poetisa Adela Zamudio en el día de su coronación". La Acción, 28 de mayo: Cochabamba.**
Vilela, Arturo
1975 **"Figuras del pensamiento boliviano". Suplemento Literario, El Diario, 17 de agosto: La Paz.**
1991 **"Adela Zamudio, la alondra del Tunari". El Diario, 13 de octubre: La Paz.**
Villanueva, Etelvina
1949 **"Tres mujeres" en Cuadernos Literarios, Ultima Hora, 25 de junio: La Paz.**
Von Borries, Edith
1984 **"Evocación de Adela Zamudio". Presencia Literaria, Presencia, 30 de septiembre: La Paz.**
Wayar, Luis S.
1984 **"Capacidad educativa y polémica de Adela Zamudio". Suplemento Cultural, El Diario, 2 de diciembre: La Paz.**

Artículos periodísticos sobre Adela Zamudio que no consignan autor

1912 **"Conferencia". El Diario, 10 de octubre: La Paz.**
1913 **"La moral católica y la educación de la infancia. Ataques clericales a Adela Zamudio. Las tontas salidas de La Capital". La Mañana, 30 de septiembre: Sucre.**
1914 **"Una nota simpática: Los Juegos Florales de este año serán presididos por Adela Zamudio". En: La Mañana, 24 de junio: Sucre.**
1915 **"El Tiempo con Adela Zamudio. Carta intervieu con la distinguida poetisa boliviana". En: El Tiempo, 16 de agosto: La Paz.**
1917 **"A una dama feminista y radical (para El Heraldo)", 9 de julio: La Paz.**
1925 **"Los festejos en Cochabamba". En: La Nación, 29 de mayo: Oruro.**
1925 **"Programa de las fiestas patrias". En: El Republicano, 3 de agosto.**

1926 "Interesantes detalles de la coronación de la poetisa señorita Adela Zamudio". La Nación, marzo: Oruro.
1926 "Invitación al pueblo de Cochabamba". El Comercio, 2 junio: Cochabamba.
1926 "La colectividad cochabambina. Celebra con gran júbilo la inauguración del monumento a las heroínas de la colina de San Sebastián y la coronación de la poetisa doña Adela Zamudio". La Nación, 27 de mayo: Oruro.
1926 "El Consejo Nacional de Mujeres de Buenos Aires y la escritora J. T. Montagnac Bott se adhieren a la coronación de la poetisa Adela Zamudio. La señorita Ana Rosa Tornero es portadora de estos mensajes". La Nación, 28 de mayo: Oruro.
1926 "En la coronación de la poetisa Adela Zamudio". La Acción, 25 de mayo: Cochabamba.
1926 "Elocuente homenaje que Bolivia tributa a su más excelsa poetisa. Adela Zamudio será hoy coronada, en la ciudad de Cochabamba por S.E. el Presidente de la República". El Imparcial, jueves 27 de mayo: Montevideo.
1928 "Del Ministro de Instrucción, Dr. T. Monje Gutiérrez". El Republicano, 28 de mayo: Cochabamba.
1935 La gaceta de Bolivia, N. 25, 1ro de enero: La Paz.
1937 "Se colocará el retrato de la poetisa Adela Zamudio en la Galería de Notables". 12 de marzo: Cochabamba.
1937 Revista de Bolivia, No. 1.
1943 "Homenaje a los maestros". El País, 26 de enero.

Otros recortes de prensa, consultados en el archivo de la familia Torrico Arias (no consignan datos completos)

Anze, Fidel
"Discurso pronunciado por el Dr. Fidel Anze. En el acto de la traslación de los restos de la señorita Adela Zamudio, en representación del Honorable Consejo Municipal y del Rotary Club".
Ballivián, Eduardo
"Adela Zamudio, novelista".
Ballivián, Rafael
"El duro trance de doña Adela Zamudio".
Bedregal, Juan Francisco
1943 "Adela Zamudio. Semblanza". 10 de octubre, Cochabamba.
"Adela Zamudio (Soledad)".
Bustamante, Ricardo
"Discurso del Rector señor Ricardo Bustamante, como representante

del Ministerio de Instrucción y de la Universidad".
Cuadros Quiroga, Pepe
"Adela Zamudio".
Don Gonzalo
"Una fiesta".
Finot, Enrique
1943 "Adela Zamudio juzgada por Enrique Finot". 10 de octubre: Cochabamba.
Forgues M., Manuel
"Discurso del señor Manuel Forgues en el entierro de doña Adela Zamudio como delegado del cuerpo docente de los colegios fundados por la ilustre extinta".
López Rivero, Guillermina
"Discurso de la señorita Guillermina López Rivero. En el sepelio de los restos de doña Adela Zamudio".
Molins, W. Jaime
"La primera coronación de una mujer intelectual en la América del Sur".
Montenegro, Carlos
"Intensa, torturada por vientos de tormenta, fue la vida de doña Adela. Su nacimiento, su célebre polémica, su coronación y muerte".
Nelly
1918 "Adela Zamudio". 2 de agosto: La Paz.
Otero, Gustavo Adolfo
"Adela Zamudio". Ilustración: La Paz.
Pereira, Adrián
"La apoteosis de Adela Zamudio".
1929 "Homenaje póstumo en honor de Adela Zamudio". Junio.
Rivas, Fidel
"La personalidad lírica de Adela Zamudio". El País.
Rojas, Casto
"Reminiscencias de doña Adela Zamudio".
Siles Canelas, Jorge
"Discurso del señor Jorge Siles Canelas, delegado de la Federación de Estudiantes en el entierro de doña Adela Zamudio".
Siles, H. y Minor Gainsborg
"Ha fallecido en Cochabamba la poetisa doña Adela Zamudio. El gobierno declara en duelo la República".
Taborga de Requena, Lola
1929 "Inmortalidad (para Adela Zamudio)". 19 de junio: Cochabamba.
Sin autor, sin más datos:
1914 "La monja enloquecida".
1919 "Composición inédita de Soledad".

1928 "Adela Zamudio". 2 de junio.
1943 "Adela Zamudio". 12 de octubre: Cochabamba.
1994 "La poetisa como tema de inspiración". 27 de febrero.
"Tres obras de Adela Zamudio".
"Adela Zamudio ha muerto".
"Discurso de la delegada del Círculo de Bellas Artes de La Paz, señora María Soria Galvarro de Suazo en la fiesta de los poetas".
"A la excelsa poetisa doña Adela Zamudio, en el día de su coronación".
"A la memoria de la eximia poetisa doña Adela Zamudio. La Federación de Estudiantes".
"La velada de recuerdo a la poetisa Adela Zamudio".
"El fallecimiento de doña Adela Zamudio motivo de duelo general. La municipalidad decretó duelo local. Diversas resoluciones del Consejo de profesores".

Sobre Adela Zamudio en libros

Adela Zamudio, poetisa, educadora, polemista
1977 Homenaje de la Honorable Alcaldía Municipal: Cochabamba.
Aguirre Lavayén, Joaquín
1980 Adela Zamudio. Guerrillera del Parnaso. Editorial Los amigos del Libro: Cochabamba.
Caillet, Danielle y Norma Quintana
1991 Nacer hombre (video): La Paz.
Cajías de Villa Gómez, Dora
1996 Adela Zamudio, transgresora de su tiempo. Editores Ministerio de Desarrollo Humano: La Paz.
García Pabón, Leonardo
1998 "Máscaras, cartas y escritura femenina: Adela Zamudio en la nación patriarcal", La patria íntima. Editorial Plural: La Paz.
1999 "Sociedad e intimidad femenina". En: Zamudio, Adela: Íntimas. Editorial Plural: La Paz.
Guzmán, Augusto
1986 Adela Zamudio. Editorial Juventud: La Paz.
Ocampo Moscoso, Eduardo
1977 "Personalidad y obra de doña Adela Zamudio". En: Adela Zamudio, poetisa, educadora, polemista. Homenaje de la Honorable Alcaldía Municipal: Cochabamba.
Oporto O., Luis
2001 Las mujeres en la historia de Bolivia. Imágenes y realidades del siglo XX (1900-1950). Antología. Embajada Real de los Países Bajos/ Grupo editorial Anthropos: La Paz.
Paredes, Alfonsina

1968 Soledad o Adela Zamudio. Ediciones Isla: La Paz.

Portugal, Gonzalo

1999 "Adela Zamudio: encuentro por ausencia". En: Prada, Ayllón, Contreras (eds.): Diálogos sobre escritura y mujeres. Memoria. Sierpe: La Paz.

Rossells, Beatriz (ed.)

2001 Las mujeres en la historia de Bolivia. Imágenes y realidades del siglo XIX. Antología. Embajada Real de los Países Bajos/Grupo editorial Anthropos: La Paz.

Taborga de Villarroel, Gabriela

1981 La verdadera Adela Zamudio. Editorial Canelas: Cochabamba.

Urquidi, José Macedonio

1919 "Adela Zamudio", Bolivianas ilustres. Editorial Arnó Hermanos: La Paz.

Bibliografía de y sobre Ricardo Jaimes Freyre

Obra de Jaimes Freyre

—Poesía*—

1899 **Castalia bárbara. País de sueño. País de sombra. Lugones, Leopoldo (pról.). Imp. de Juan Shürer-Stolle: Buenos Aires.**

1917 **Los sueños son vida. Anadiodema. Las víctimas. Sociedad Cooperativa, Editorial Limitada: Buenos Aires.**

1918 **Castalia bárbara. País de sueños. País de sombra. 2da ed. Lugones, Leopoldo (pról.). Editorial Los Andes. González y Medina: La Paz.**

1920 **Castalia bárbara y otros poemas. Antología. Lugones, Leopoldo (pról.). Tip. Murguía: México.**

s/f **Castalia bárbara. Los sueños son vida. Editorial América: Madrid.**

1944 **Poesías completas. Joubin, E. (pról.). Editorial Claridad: Buenos Aires.**

1956 **"Doc signum". En: Onís, Federico (ed.). Anthologie de la poésie ibéro-americaine. Les Editions Nagel: París.**

1956 **"Las voces tristes", "Lo fugaz". En: Brushwood (ed.)/Johnson (trad.): Swan, cygnets and owl: An anthology of modernist poetry in Spanish America. The University of Missouri: Columbia, Missouri.**

1957 **Poesías completas (reproducción de la edición de 1944: Buenos Aires). Ministerio de Educación y Bellas Artes/Imp. Burillo: La Paz.**

1969 **Castalia bárbara. Colección Popular. Imp. El Siglo: La Paz.**

1969 **Castalia bárbara (reproducción de la edición príncipe). Ministerio de Cultura, Información y Turismo/Fondo Nacional de Cultura: La Paz.**

1974 **Poemas. Leyes de la versificación castellana. Castro Leal, Antonio (pról.). Ed. Aguilar: México.**

* De 1883 a 1921 Jaimes Freyre publicó poemas en diversos periódicos y revistas argentinos, venezolanos, uruguayos, mexicanos y bolivianos, notablemente en *Revista de América*, *La Quincena*, *El Mercurio de América*, *Resurgimiento*, *Nosotros* de Buenos Aires y *Revista de Tucumán* de Tucumán (Argentina); *El cojo ilustrado* de Caracas (Venezuela); *Revista nacional de literatura* de Montevideo (Uruguay); *Revista Moderna* de México (México); *Revista Literaria* de Tarija, *La Semana*, *Claridades*, *El Álbum*, *La industria*, *Páginas escogidas* y *Adelante* de Sucre, *Las verdades*, *Los debates* de La Paz, y *Horizontes* de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia). Aquí consignamos sólo los poemas recogidos en libros.

1977 Poesía. Biblioteca Presencia/Edit. Lux: La Paz.

—Teatro—

1889 La antorcha. En: El Álbum 16, agosto: Sucre.
1889 La hija de Jefhté. Tip. de El Siglo Industrial: La Paz.
1928 Los conquistadores. Imp. y Librería Juan Perrotti: Buenos Aires.

—Novela y cuento—

1894 "Mosaicos bizantinos. Zoe". En: Revista de América, septiembre: Buenos Aires. En: Revista azul, mayo de 1896: México.
1900 "Cuentos indios. El estribero". En: El siglo XX, diciembre: Buenos Aires.
1903 "Sobre el gymnasium griego". En: Revista Moderna, Tomo IV: México.
1904 "Los viajeros". En: El cojo ilustrado 299, Año XIII, junio: Caracas. Reproducido en el No. 389, marzo de 1908.
1904, 1907 Los jardines de Academo (novela inconclusa). Capítulos "La pompa de Dionysos", "Un banquete en Atenas", "El taller de Eufranor", "Noche en casa de Mirthia". En: Revista de letras y ciencias sociales: Tucumán, y El cojo ilustrado: Caracas.
s/f "Zaghi, el mendigo". En: Revista de letras y ciencias sociales 17: Tucumán.
1906 "En las montañas". En: Revista de letras y ciencias sociales 29: Tucumán. En: El cojo ilustrado, abril de 1907: Caracas.
s/f "En un hermoso día de verano". En: Revista de letras y ciencias sociales 33: Tucumán. En: El cojo ilustrado, septiembre de 1907: Caracas.
1928 "Dans les montagnes". En: Revue de L'Amerique Latine 84, diciembre: París.
1971 "Mozaico bizantinos. Zoe", "En las montañas". En: Olivera y Vázquez (eds.): La prosa modernista en Hispanoamérica. Ed. El colibrí. Tall. Tip. Rodas: New Orleans/México.
1975 Cuentos. Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.
1998/1999 "El encanijado". En: Revista de Aereosur, diciembre-enero.

—Historia—

1895 Historia de la Edad Media y los tiempos modernos. Buenos Aires.
1909 Tucumán en 1810. Noticia histórica y documentos inéditos. Tucumán.
1911 Historia de la República de Tucumán. Imp. Coni Hermanos: Buenos Aires.

1914 El Tucumán del siglo XVI. Bajo el gobierno de Juan Ramírez de Velasco. Imp. Universidad de Tucuman/Imp. de Coni Hermanos: Buenos Aires.
1915 El Tucumán colonial. Documentos y mapas del Archivo de Indias. Universidad de Tucumán/Imp. de Coni Hermanos: Buenos Aires.
1916 Historia del descubrimiento de Tucumán. Seguida de investigaciones históricas. Imp. de Coni Hermanos: Buenos Aires.

—Escritos sobre lenguaje, poesía y literatura—

1894 "La poesía legendaria. Karl el Grande". En: Revista de América, agosto: Buenos Aires.
1895 "Impresiones literarias: el neomisticismo contemporáneo". En: Buenos Aires. Revista semanal, mayo: Buenos Aires.
1899 "Letras brasileñas". En: El Mercurio de América, mayo: Buenos Aires.
1906 "El mundo de Cervantes y el de Don Quijote". En: Revista de letras y ciencias sociales 11: Tucumán.
1906 "Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada por Miguel de Unamuno". En: Revista de letras y ciencias sociales 12: Tucumán.
s/f "Sub Terra de Baldomero Lillo". En: Revista de letras y ciencias sociales 12: Tucumán.
s/f "Los Juegos Florales". En: Revista de letras y ciencias sociales 13: Tucumán.
s/f "Los crepúsculos del jardín por Leopoldo Lugones". En: Revista de letras y ciencias sociales 14: Tucumán.
s/f "Nos enfants au college por Maurice Fleury". En: Revista de letras y ciencias sociales 14: Tucumán.
s/f "Los pensionados argentinos de Bellas Artes". En: Revista de letras y ciencias sociales 14: Tucumán.
s/f "La ley del ritmo". En: Revista de letras y ciencias sociales 15: Tucumán.
s/f "Leyes de la versificación castellana". En: Revista de letras y ciencias sociales 16: Tucumán.
s/f "El teatro de Jacinto Benavente". En: Revista de letras y ciencias sociales 24: Tucumán.
s/f "Tolstoi y Shakespeare". En: Revista de letras y ciencias sociales 31: Tucumán.
s/f "El libro del Buen Amor". En: Revista de letras y ciencias sociales 34: Tucumán.
s/f "Traducciones de Leconte de Lisle por Leopoldo Díaz". En: Revista de América, Año I, N. 1: Buenos Aires.

s/f "La Divina Comedia. Versión del general Mitre". En: Revista de América, Año I, N. 2: Buenos Aires.
s/f "Problemas de fonética, resueltos según un nuevo método, por Eduardo de la Barra". En: Revista de América, Año I, N. 2: Buenos Aires.
1907 "Juglares y trovadores". En: Revista de letras y ciencias sociales 35: Tucumán. Reproducido en: Logos 4, 1968: La Paz.
s/f "Los decadentes". En: Revista de letras y ciencias sociales 37-39: Tucumán.
1908 La lectura correcta y expresiva. 1ra ed. Tucumán. Reeditado en 1910, en Buenos Aires.
1912 Leyes de la versificación castellana. Imp. de Coni Hermanos: Buenos Aires.
1919 Leyes de la versificación castellana. 2da ed. González y Medina: La Paz.

—Escritos sobre historia, política, asuntos contemporáneos—

1889 "Tres días en Potosí". En: El Álbum 12, junio: Sucre.
1900 "Liquidación de la Guerra del Pacífico". En: El siglo XX 2, septiembre: Buenos Aires.
1900 "La nota Konig". En: El siglo XX 4, octubre: Buenos Aires.
1900 "Relaciones entre Brasil y Chile". En: El siglo XX 6, octubre: Buenos Aires.
1900 "Los aliados en la Guerra del 79". En: El siglo XX 11, noviembre: Buenos Aires.
1904 "La actitud de los socialistas japoneses en la guerra con Rusia". En: Revista de letras y ciencias sociales 1, julio: Tucumán.
1905 "El silencio australiano". En: El cojo ilustrado, Año XIV: Caracas.
s/f "El calendario francés". En: Revista de letras y ciencias sociales 14: Tucumán.
s/f "Aspectos del Brasil. Río de Janeiro". En: Revista de letras y ciencias sociales 27: Tucumán.
s/f "Aspectos del Brasil. Sao Paulo". En: Revista de letras y ciencias sociales 28: Tucumán.
s/f "Aspectos del Brasil. La isla de las serpientes". En: Revista de letras y ciencias sociales 30: Tucumán.
s/f "Aspectos del Brasil. Minas". En: Revista de letras y ciencias sociales 31: Tucumán.
s/f "Nota al proyecto de Ley de Educación". En: Revista de letras y ciencias sociales 37-39: Tucumán.

s/f "El Nerón de Ferrero". En: Revista de letras y ciencias sociales 37-39: Tucumán.

1915 "Tucumán en la época de la Conquista. Medio de vida, precios de las cosas, viajes". En: El monitor de la educación común, Año 33, T. 52: Buenos Aires.

—Columnas—

1904ss "Ecos". En: Revista de letras y ciencias sociales. Números: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 18, 20, 21, 26: Tucumán.

1904ss "Revista de Revistas". En: Revista de letras y ciencias sociales. Números: 1, 3, 4, 12, 16, 29: Tucumán.

s/f "Hechos e ideas". En: Revista de letras y ciencias sociales. Números: 17, 20, 22, 23. 24, 26, 27, 31: Tucumán.

s/f "Libros y revistas". En: Revista de letras y ciencias sociales. Número: 35.

—Escritos realizados en función pública—

1921 Memoria que presenta el Ministro de Instrucción Pública y Agricultura al Congreso Nacional de 1921. Imp. Artística: La Paz.

1921 Anexos a la Memoria que presenta el Ministro de Instrucción Pública y Agricultura Sr. Ricardo Jaimes Freyre al Congreso Nacional de 1921. Imp. Artística: La Paz.

1923 Palabras pronunciadas por el Ministro Plenipotenciario de Bolivia, señor Don Ricardo Jaimes Freyre, en los actos conmemorativos del Centenario de la Doctrina Monroe. (En Richmond, Virginia, EEUU). Diciembre.

Artículos y otros escritos sobre Ricardo Jaimes Freyre en revistas

Anales de la Sociedad Sarmiento

1939 Número Homenaje a Ricardo Jaimes Freyre. Vol. I: Tucumán. Se consignan los artículos bajo los nombres de los autores.

Ballivián, Rafael

1921 "En homenaje a Ricardo Jaimes Freyre". En: Revista del Círculo de Bellas Letras, abril: La Paz.

Barreda, Ernesto Mario

1933 "Ricardo Jaimes Freyre (un maestro del simbolismo)". En: Revista Nosotros, Año XXVII, enero: Buenos Aires.

Battistessa, Ángel

1966 "El centenario de Ricardo Jaimes Freyre". En: Cuadernos del idioma, Año III, No. 10: Buenos Aires.

Bedregal, Juan Francisco
1921 **"Ricardo Jaimes Freyre". En: Revista del Círculo de Bellas Artes, abril: La Paz.**
Berisso, Luis
1903 **"A través de un poema". En: El cojo ilustrado 276, Año XII, 15: Caracas.**
Botelho Gosálvez, Raúl
1961 **"Ricardo Jaimes Freyre en el modernismo americano". En: Khana 35, diciembre: La Paz.**
1968 **"Ricardo Jaimes Freyre y el modernismo americano". En: Cuadernos americanos, Año XXVII, enero-febrero: México.**
1968/1969 **"La misión de Jaimes Freyre en Chile". En: Cultura boliviana 32 y 33: Oruro.**
Capdevila, Arturo
1944 **"El gran señor Don Ricardo Jaimes Freyre". En: Leoplán, mayo: Buenos Aires.**
Carilla, Emilio
1955 **"La Revista de letras y ciencias sociales". En: Boletín de la Universidad de Tucumán, mayo: Tucumán.**
1956 **"Ricardo Jaimes Freyre y sus estudios sobre versificación". En: Revista de educación, Año 1, No. 8, agosto: La Plata.**
1957 **"Jaimes Freyre en Tucumán". En: Universidad de México, diciembre: México.**
1961 **"Jaimes Freyre, cuentista y novelista". En: Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Tomo XVI, N. 3, septiembre-diciembre: Bogotá.**
1962 **"La elaboración de Castalia bárbara" (separata). En: Revista Universidad, Universidad Nacional del Litoral: Santa Fe.**
Castañón Barrientos, Carlos
1985 **"Ricardo Jaimes Freyre, Ministro de Relaciones Exteriores de Bolivia". En: Revista Signo XIV, mayo: La Paz.**
Castilla, Antonio
1953 **"Rubén Darío y Jaimes Freyre". En: La pajarita de papel, mayo-julio: Tegucigalpa.**
Cerruto, Oscar
1948 **"La poesía paceña". En: Homenaje al IV Centenario de la Fundación de La Paz, Tomo 3: La Paz.**
Céspedes, Augusto
1959 **"Reencuentro con Jaimes Freyre". En: Khana, julio: La Paz.**
Coello, Carlos
1971 **"Subliminar: síntesis de una concepción de vida". En: Thesaurus, Tomo XXVI, N. 3, Instituto Caro y Cuervo: Bogotá.**

1984 "La obra poética de Ricardo Jaimes Freyre a cincuenta años de su muerte". En: Signo 11: La Paz.

Cossío Salinas, Héctor

1969 "El alma boliviana de Ricardo Jaimes Freyre". En: Canata, Año VIII, N. 8, septiembre: Cochabamba.

Coviello, Alfredo

1939 "El viandante y el foráneo que a estas tierras arribe, sepan" (entrega en homenaje a Ricardo Jaimes Freyre). En: Anales de la Sociedad Sarmiento, Vol. I: Tucumán.

Del Forno, Julio

1939 "Artífice de inteligencia desbordante". En: Anales de la Sociedad Sarmiento, Vol. I: Tucumán.

Díaz Machicao, Porfirio

1957 "Ricardo Jaimes Freyre. Poesías completas". En: Signo 3: La Paz.

Diez de Medina, Fernando

1933 "Los hombres como símbolos, Ricardo Jaimes Freyre". En: Repertorio americano, XXVII, agosto: San José de Costa Rica.

Ferreira, Alfredo

1933 "Ricardo Jaimes Freyre". En: Revista Estudiantil. Argentina.

Flores Franco, Casiano

1952 "Ricardo Jaimes Freyre". En: Sarmiento, Vol. IX, N. 19, agosto: Tucumán.

Francovich, Guillermo

1953 "Ricardo Jaimes Freyre". En: Universidad San Francisco Xavier. T. XVIII, N. 43-44, enero-diciembre: Sucre.

Gisbert, Teresa

1969 "Aproximación a Ricardo Jaimes Freyre". En: Cuadernos hispanoamericanos, septiembre: Madrid.

Guerra, José Eduardo

1921 "Ricardo Jaimes Freyre y su obra educacional". En: Revista del Círculo de Bellas Artes, abril: La Paz.

1939 "La poesía modernista en Bolivia". En: Kollasuyo, Año I, N. 6: La Paz.

Guzmán, Augusto

1968 "Jaimes Freyre". En: Vida universitaria, Vol. I, N. 14: Potosí.

Guzmán Téllez, Roberto

1940 "Elegía a Ricardo Jaimes Freyre". En: Kollasuyo, Año II, N. 17, mayo: La Paz.

Henríquez Ureña, Max

1912 "Bibliografía. Leyes de la versificación castellana". En: Cuba contemporánea, Año II, T. IV, No. 2: La Habana.

Heredia, Luis E.

1969 "El mejor homenaje a la memoria de Jaimes Freyre". En: Letras bolivianas 2: Cochabamba.

Lobo, Octavio

1917 "Un nuevo libro de Ricardo Jaimes Freyre". En: Revista de Tucumán, Año I, Tomo I, N. 3-4, julio-agosto: Tucumán.

1917-1918 "Ricardo Jaimes Freyre". En: Revista de Tucumán, Año I, N. 8-11, diciembre: Tucumán.

Lozano Muñoz, José

1939 "Romántico sembrador de buenas letras". En: Anales de la Sociedad Sarmiento, Vol. I: Tucumán.

Marasso, Arturo

1933 "Necrología. Ricardo Jaimes Freyre". En: Boletín de la Academia Argentina de Letras, T. I: Buenos Aires.

Márquez Alurralde, Max

1939 "Mantenedor, homérida y juglar". En: Anales de la Sociedad Sarmiento, Vol. I.: Tucumán.

Medioroz, Ricardo

1951 "Los dos poetas. El poeta negro y el poeta pálido". En: Sarmiento 11, abril: Tucumán.

Mendoza, Gunnar

1977 "Sobre la obra literaria de Ricardo Jaimes Freyre". En: Hipótesis 3, mayo: Cochabamba. Reproducido con correcciones en Anay. Revista boliviana de cultura (1980): Sucre.

Monguio, Luis

1944 "Recordatorio de Ricardo Jaimes Freyre". En: Revista iberoamericana, mayo: Berkeley, California.

Otero, Gustavo Adolfo

1947 "Ricardo Jaimes Freyre y el modernismo". En: América, septiembre-diciembre: Quito.

Padilla, Francisco

1939 "Hombre de la palabra bella: arquitectura y música a la vez". En: Anales de la Sociedad Sarmiento, Vol. I: Tucumán.

Pardo, José

1896 "Perfiles rápidos. Ricardo Jaimes Freyre, boliviano". En: Revista nacional de literatura, Vol. II: Montevideo.

Pazzi, Serafín

1939 "Ricardo Jaimes Freyre". En: Sustancia. Revista de cultura superior, Año I, junio: Tucumán.

Prebisch, Julio

1939 "Como el agua que vierte de su seno la montaña". En: Anales de la Sociedad Sarmiento, Vol. I: Tucumán.

Prudencio, Roberto

1970 "El modernismo en la poesía de Ricardo Jaimes Freyre". En:

Kollasuyo 71: La Paz.
Quirós, Juan
1969 "Castalia bárbara en Castalia bárbara". En: Bolivia 1: La Paz.
Rodríguez, Rosario
s/f "Castalia bárbara, multiplicación y sustitución asociativa".
Siles Guevara, Juan
1968 "Nota preliminar sobre la primera versión (de Castalia bárbara)". En: Cultura boliviana 30, junio: Oruro.
1969 "Algunos recuerdos inéditos de Ricardo Jaimes Freyre". En: Letras bolivianas 1: Cochabamba.
1977 "Ricardo Jaimes Freyre, historiador del Tucumán". En: Anuario de estudios americanos, T. XXXIV: Sevilla.
Terán, Juan B.
1933 "Ricardo Jaimes Freyre". En: Nosotros, Año XXVII, enero: Buenos Aires. Reproducido en Repertorio americano, abril de 1933: Costa Rica.
Torres Rioseco, Arturo
1933 "Ricardo Jaimes Freyre". En: Hispania, noviembre-diciembre: Stanford University: California. Reproducido en Revista Atenea, marzo de 1934: Concepción, Chile.
Unamuno, Miguel de
s/f "Leyes de la versificación castellana". En: Revista de letras y ciencias sociales 19: Tucumán.
Vásquez Machicado, Humberto
s/f "Una poesía desconocida de Ricardo Jaimes Freyre". En: Cordillera 5: La Paz.
Viera, Juan C.
1953 "Ricardo Jaimes Freyre en Tucumán". En: Atlántida, noviembre: Buenos Aires.
Vilela, Arturo
1941 "Cuatro poetas bolivianos". En: Kollasuyo, Año III, N. 30, junio: La Paz.
Vilela, Luis Felipe
1941 "Escorzo para una literatura nacional". En: Kollasuyo, Año III, julio: La Paz.
1945 "Ricardo Jaimes Freyre. Poeta representativo del modernismo". En: Panorama intelectual de Bolivia, Año I, N. 1, enero: La Paz.

Sobre Ricardo Jaimes Freyre en libros

Alcázar, Moisés
1946 Crónicas parlamentarias. Fundación Universitaria Simón I. Patiño: La Paz.

Botelho Gosálvez, Raúl
1980 Ricardo Jaimes Freyre y el modernismo. Biblioteca Última Hora/ Imp. Alenkar: La Paz.
Burgos, Fernando
1992 Vertientes de la modernidad hispanoamericana. Monte Ávila: Caracas.
Carilla, Emilio
1962 Ricardo Jaimes Freyre. Ediciones Culturales Argentinas/Ministerio de Educación y Justicia: Buenos Aires.
Carrasco, Manuel
1963 Estampas históricas. Hachette: Buenos Aires.
Castañón Barrientos, Carlos
1970 "Profecía de Ricardo Jaimes Freyre", Escritos y escritores. Imp. Universo: La Paz.
1972 El cuento modernista en Bolivia (estudio y antología). Imp. Universo: La Paz. Reeditado en Ed. Juventud (1984): La Paz.
1975 "Los cinco cuentos de Jaimes Freyre" (prólogo). En: Jaimes Freyre, Ricardo: Cuentos. Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.
1976 Literatura comentada. Imp. Universo: La Paz.
1977 Literatura boliviana inspirada en la Biblia. Imp. Universo: La Paz.
1980 Ricardo Jaimes Freyre. Notas sobre su vida y su obra. Proinsa: La Paz.
1984 "Un poema de Carolina Freyre a su hijo Ricardo", De letras y letrados. Ed. Juventud: La Paz.
Costa du Rels, Adolfo
1946 "Prólogo: Una luz ya no es la luz...". En: Bustillos, Ignacio: Páginas dispersas. Universidad San Francisco Xavier: Sucre.
Darío, Rubén
1901 España contemporánea. Garnier Hermanos, Libreros Editores: París.
Díez Canedo, Enrique
1944 Letras de América. Estudios sobre las letras continentales. El Colegio de México/FCE: México.
Diez de Medina, Fernando
1957 "Un modernista en América: Ricardo Jaimes Freyre" (prólogo). En: Jaimes Freyre, Ricardo: Poesías completas. Ministerio de Educación y Bellas Artes: La Paz.
Fernández Naranjo, Nicolás y Dora Gómez de Naranjo
1967 "La teoría métrica de Ricardo Jaimes Freyre", Preceptiva literaria. Juventud: La Paz.
Francovich, Guillermo
1960 Tres poetas modernistas de Bolivia. Ediciones Mirador: La Habana.
Ghiraldo, Alberto
1943 El archivo de Rubén Darío. Ed. Losada: Buenos Aires.

Henríquez Ureña, Max
1954 **Breve historia del modernismo. FCE: México.**
Jaimes Freyre, Mireya
1969 **Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre. Ed. Gredos: Madrid.**
Jaimes Freyre, Raúl
1953 **Anecdotario de Ricardo Jaimes Freyre. Ed. Potosí: Potosí.**
Jiménez, Juan Ramón
1952 **El modernismo. Notas de un curso. Ed. Aguilar: México.**
Joubin Colombres, Eduardo
1944 **"Estudio preliminar". En: Jaimes Freyre, Ricardo: Poesías completas. Ed. Claridad: Buenos Aires.**
Lora, Guillermo
1967 **Historia del movimiento obrero boliviano. Tomo I: 1848-1900. Ed. Los Amigos del Libro: La Paz/Cochabamba.**
Lugones, Leopoldo
1899 **"Prólogo". En: Jaimes Freyre, Ricardo: Castalia bárbara. País de sueño. País de sombra. Imp. de Juan Shürer-Stolle: Buenos Aires. Reproducido en: Revista Moderna, Tomo II, 1899: México; y en otras ediciones de Jaimes Freyre.**
Medinaceli, Carlos
1938 **"El alma medieval de don Ricardo Jaimes Freyre", Estudios críticos. 1ra. ed. Ed. Charcas: Sucre. La segunda edición (1969) se publicó en Amigos del Libro: La Paz/Cochabamba.**
1975 **Chaupi p'unchaipi tutayarka (A mediodía anocheció). Ed. Los Amigos del Libro: La Paz.**
Mitre, Eduardo
1994 **De cuatro constelaciones. Ensayo y antología. Ricardo Jaimes Freyre, Gregorio Reynolds, Franz Tamayo, José Eduardo Guerra. Fundación BHN: La Paz.**
Ocampo Moscoso, Eduardo
1968 **Personalidad y obra poética de Don Ricardo Jaimes Freyre. Ed. Universitaria: Cochabamba.**
Otero, Gustavo Adolfo
1952 **Figuras de la cultura boliviana. Casa de la Cultura Ecuatoriana: Quito.**
Prudencio, Roberto
1977 **"El modernismo y la poesía de Ricardo Jaimes Freyre", Ensayos literarios. Fundación Manuel Vicente Ballivián/Imp. Unidas: La Paz.**
Rivera Rodas, Óscar
1973 **Funciones de la metáfora lírica. Ed. Camarlinghi: La Paz.**

1978 Cinco momentos de la lírica hispanoamericana. Instituto Boliviano de Cultura/Imp. Universo: La Paz.

Rodrigo, Saturnino

1973 "La cuna de Los sueños son vida", Hombres y Lugares. Edit. Canelas: Cochabamba.

Sánchez, Luis Alberto

1963 Escritores representativos de América. 2da serie. Ed. Gredos: Madrid.

Siles Guevara, Juan

1969 "Ricardo Jaimes Freyre" (prólogo). En: Jaimes Freyre, Ricardo: Castalia bárbara (reproducción de la edición príncipe). Ministerio de Cultura, Información y Turismo/Fondo Nacional de Cultura: La Paz.

1975 Las cien obras capitales de la literatura boliviana. Ed. Amigos del Libro: La Paz.

Torres Rioseco, Arturo

1953 Ensayos sobre literatura latinoamericana. FCE: México.

Urquidi, Arturo

1968 "Discurso". En: Ocampo Moscoso, Eduardo: Personalidad y obra poética de Don Ricardo Jaimes Freyre. Ed. Universitaria: Cochabamba.

VVAA

1975 Jaimes Freyre. Academia Nacional de Ciencias/Instituto Boliviano de Cultura/Instituto de Estudios Bolivianos (UMSA): La Paz. Veintiún artículos y estudios sobre y de Jaimes Freyre.

Villalobos, Rosendo

1925 "Letras bolivianas". En: Bolivia en el primer centenario de su Independencia. Nueva York.

Villarroel Claure, Rigoberto

1974 Elogio de la crítica y otros ensayos. Imp. Unidas: La Paz.

Yurkievich, Saúl

1996 "Metaforicé con fervor", La movediza modernidad. Taurus: Madrid.

Bibliografías

Siles Guevara, Juan

s/f Bibliografía preliminar de Ricardo Jaimes Freyre. Ministerio de Informaciones, cultura y turismo: La Paz.

1985 Ensayo de una bibliografía de Ricardo Jaimes Freyre. En: Revista Signo XIV, mayo: La Paz.

Bibliografía de y sobre Arturo Borda

De Arturo Borda

1921 Fragmento de El Loco. En: Folletín del periódico La Patria.
1927 "Informe del compañero Arturo Borda, presentado al Presidente de la República, Dr. Hernando Siles, acerca de la ineficacia de la Legislación del Trabajo, respecto del proletariado nacional". 14 de febrero: La Paz.
1962 "Autobiografía". La Nación, 28 de octubre: La Paz.
1966 El Loco. 3 Tomos. Honorable Municipalidad de La Paz: La Paz.
1987/1988 "A los trabajadores de Bolivia". En: Revista Contacto 25/26, diciembre/enero: La Paz.
2000 "Autobiografía". En: Revista La mariposa mundial 2, mayo: La Paz.

Sobre Arturo Borda en revistas, periódicos y otros

Blanco, Elías
1995 "Arturo Borda, su obra en el tiempo". Presencia, 26 de noviembre: La Paz.
1995 "Arturo Borda ante la crítica". Suplemento Puerta Abierta, Presencia, 3 de diciembre: La Paz.
Botelho Gosálvez, Raúl
1997 "Historia de un retrato". Suplemento Semana, Ultima Hora, 24 de agosto: La Paz.
Díaz Arguedas, Julio
s/f "Arturo Borda Gozálvez". En: revista Khana 38: La Paz.
Fernández Naranjo, Nicolás
1966 "Arturo Borda y su circunstancia". En: Catálogo de exposición de cuadros de Arturo Borda, junio-julio: La Paz.
Llanos Aparicio, Luis
1953 "El imposible olvido de Arturo Borda". El Diario, 5 de julio: La Paz.
Medinaceli, Carlos
1953 "Algunas consideraciones acerca de la obra y personalidad de Arturo Borda". El Diario, 5 de julio: La Paz.
Mercado Camacho, Orlando
1997 "Wara Wara". Presencia, 23 de marzo: La Paz.
Molina, Fernando
1998 "Arturo Borda, el loco". La Prensa, 29 de noviembre: La Paz.

Nogales Guzmán, Eduardo
1998 "Arturo Borda: la crítica de la locura (I)". Suplemento El malpensante, La Razón, 25 de octubre: La Paz.
1998 "Arturo Borda: la crítica de la locura (II)". Suplemento El malpensante, La Razón, 1 de noviembre: La Paz.
1998 "Arturo Borda: la crítica de la locura (III)". Suplemento El malpensante, La Razón, 8 de noviembre: La Paz.
1998 "De FM y Borda, la hormiga y la montaña". Suplemento El malpensante, La Razón, 20 de diciembre: La Paz.
Ortiz, Rodolfo
1999 "Con una cebolla en el ojal". Suplemento El malpensante, La Razón, 24 de enero: La Paz.
2000 "Con el ojo caviloso". En: Revista La mariposa mundial 2, mayo: La Paz.
Portugal Tarifa, Gonzalo
1997 "La potente impotencia". En: Revista Puntos suspendidos 6: La Paz.
1998 "El color y la línea en Carlos Medinaceli". En: Revista Piedra imán 2: La Paz.
Querejazu, Pedro
1983 "Borda y Ruiz". Semana, Última Hora, noviembre: La Paz.
1998 "Ensayo crítico en torno a Arturo Borda y su obra". En: Revista Khana 43, julio: La Paz.
Saenz, Jaime
1993 "Arturo Borda". Semanario Aquí, 12 de noviembre: La Paz.
Villena Alvarado, Marcelo
1999 "Para leer el otro lado (una pesquisa tras los rastros de El Loco de Arturo Borda)". En: Estudios Bolivianos 8. Instituto de Estudios Bolivianos/UMSA: La Paz.
Viscarra Fabre, Guillermo
1953 "Palabras en la muerte". El Diario, 5 de julio: La Paz.
1954 "Wara Wara". En: Revista La estrella (Anales de la cinematografía boliviana) 1: La Paz.

Sobre Arturo Borda en libros

Capriles, Juan
1920 "El soneto". En: Guerra, José Eduardo: Poetas contemporáneos de Bolivia: La Paz.
Costa de la Torre, Arturo
1966 "Borda, Arturo". En: Catálogo de la bibliografía boliviana. Tomo I. Talleres de la UMSA: La Paz, 1966.
Crespo Rodas, Alberto, Mariano Baptista y José de Mesa

1989 "Arturo Borda". En: La ciudad de La Paz. Alcaldía Municipal de La Paz: La Paz.

De Mesa, José y Teresa Gisbert

1966 "Arturo Borda, el hombre y su obra". En: Catálogo de exposición de cuadros de Arturo Borda, junio-julio: La Paz.

1966 "Arturo Borda, el hombre y su obra. Prólogo". En: Borda, Arturo: El Loco. Tomo I. Honorable Alcaldía Municipal de La Paz: La Paz.

Díaz Arguedas, Julio

1974 "Arturo Borda Gozálvez", Vidas históricas bolivianas. Ed. Isla: La Paz.

Díaz Machicao, Porfirio

1955 "Coraje místico del espacio", La bestia emocional. Librería Editorial Juventud: La Paz.

1956 "Arturo Borda", El ateneo de los muertos. Ed. Buriball: La Paz.

Finot, Enrique

1981 Historia de la literatura boliviana. Ed. Gisbert: La Paz.

Guerra, José Eduardo

1915 "Visiones sobre el mar", Del fondo del silencio. Imprenta Universitaria: La Paz.

Gumucio Dagrón, Alfonso

1982 Historia del cine en Bolivia. Ed. Los Amigos del Libro: La Paz.

1996 Historia oral de los barrios paceños. Fascículo 2: Churubamba, Zona Central, San Pedro. Gobierno Municipal de La Paz: La Paz.

Lora, Guillermo

1980 Historia del movimiento obrero boliviano. Tomo IV. Ed. Los Amigos del Libro: La Paz.

1986 "Borda, Arturo", Lora y Bolivia. Diccionario político, histórico, cultural. Ed. Masas: La Paz.

1993 "El anarquismo de Arturo Borda", Páginas de mi archivo: La Paz.

Medinaceli, Carlos

1978 "La personalidad y la obra de Arturo Borda", Chaupi p'unchaipi tutayarka. Ed. Los Amigos del Libro: La Paz/Cochabamba.

More, Federico

1918 Gregorio Reynolds y Leónidas Yerovi. González y Medina Editores: La Paz.

Querejazu, Pedro

1989 "Procedimientos técnicos de la pintura boliviana". En: Pintura boliviana del siglo XX. Querejazu y Romero (eds.). Banco Hipotecario Nacional/Jaca Book: La Paz/Milán.

1996 El dibujo en Bolivia. Fundación BHN: La Paz.

Quino, Humberto

1985 "Prólogo automático en siete cantos y un rebuzno desesperado",

Fosa común. Ediciones del Taller: La Paz.
Reynolds, Gregorio
1918 "Invicta", El cofre de psiquis. La Paz.
Rocha Monroy, Enrique
1983 "El último brindis del Toqui Borda", Yo, señores, soy Choque Yapu Marka. Ediciones Casa de la Cultura: La Paz.
1983 "El gran pintor paceño Arturo Borda", Yo, señores, soy Choque Yapu Marka. Ediciones Casa de la Cultura: La Paz.
Saenz, Jaime
1986 "Arturo Borda", Vidas y muertes. Ed. Huayna Potosí: La Paz.
1989 La piedra imán. Ed. Huayna Potosí: La Paz.
Salazar Mostajo, Carlos
1984 "Arturo Borda: el padre de la pintura boliviana", La pintura contemporánea de Bolivia (Ensayo histórico crítico). Ed. Juventud: La Paz.
Shimose, Pedro
1972 Quiero escribir pero me sale espuma. Ed. Casa de las Américas: La Habana.
Soriano Badani, Armando y Julio de la Vega
1982 Poesía boliviana. Ed. Última Hora: La Paz.
Vilela, Luis Felipe y Fernando Guarachi
1948 "Arturo, Borda (Calibán)". En: La Paz en su IV Centenario (1548 - 1948). Tomo III: Monografías literaria, científica, artística, religiosa y folklórica. Edición del Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz: La Paz.

Bibliografía de y sobre Jaime Saenz

Poesía y narrativa de Jaime Saenz

1955 El escalpelo. Imprenta El Progreso: La Paz.
1957 Muerte por el tacto. Imprenta Boliviana: La Paz.
1960 Aniversario de una visión. Editorial Burillo: La Paz.
1963 Visitante profundo. Editorial Burillo: La Paz.
1967 El frío, Muerte por el tacto, Aniversario de una visión. Editorial Burillo: La Paz.
1973 Recorrer esta distancia. Editorial Burillo, La Paz.
1975 Obra poética. Biblioteca del Sesquicentenario de la República, La Paz.
1978 Bruckner/Las tinieblas. Ed. Difusión: La Paz.
1979 Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad. Ed. Difusión: La Paz.
1979 Felipe Delgado. Ed. Difusión: La Paz.
1982 Al pasar un cometa. Ediciones Altiplano: La Paz.
1984 La noche. Talleres Artes Gráficas Don Bosco: La Paz.
1985 Los cuartos. Ediciones Altiplano: La Paz.
1986 Vidas y muertes. Editorial Huayna Potosí: La Paz.
1987 La noche del viernes (fragmento). En: Hipótesis 23/24, primavera-verano: La Paz
1989 La piedra imán. Editorial Huayna Potosí: La Paz.
1991 Los papeles de Narciso Lima Achá. Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.
1996 Recorrer esta distancia, Bruckner, Las tinieblas. Editorial Intemperie: Santiago.
1996 Obras inéditas. Ediciones Centro Simón I. Patiño: Cochabamba.
2000 Percorrere questa distanza. Crocetti Editore: Milán.
2000 Café y mosquitero. Ed. La mariposa mundial: La Paz.
2001 Felipe Delgado. Crocetti Editore: Milán.

Prólogos escritos por Jaime Saenz

1967 "Prólogo". En: Costa Arduz, Rolando: La otra mano. Empresa Editora Novedades Ltda. (Ex Empresa Ind. Gráfica E. Burillo): La Paz.
1975 "Prólogo". En Wiethüchter, Blanca: Asistir al tiempo. Litografías e Imprentas Unidas S.A.: La Paz.
1975 "Prólogo". En: Bedregal García, Guillermo: La palidez. Litografías

e Imprentas Unidas S.A.: La Paz.

1975 "Prólogo". En: Paredes, Rigoberto: Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia. Biblioteca del Sesquicentenario de la República: La Paz.

1977 "Prólogo a la autobiografía de Gustavo Adolfo Otero". En: Memorias de Gustavo Adolfo Otero (Nolo Beaz). Litografías e Imprentas Unidas S.A.: La Paz.

1979 "Prólogo". En: Avila Echazú, Edgar: Antología poética: La Paz.

1980 "Prólogo". En: Bedregal García, Guillermo: Ciudad desde la altura. Imprenta y Librería Renovación: La Paz.

[1981]1983 "Prólogo". En: Orías, Guido: Extranjero en estas cuatro dimensiones. En: Revista Hipótesis 17, otoño: La Paz.

Escritos de Jaime Saenz publicados en revistas y periódicos

1962 Poema "La tensión". En: Revista Nova, septiembre.

1991 "Cartas a Berta". Suplemento La hormiga eléctrica, La Razón, 18 de agosto: La Paz.

1991 "El inventor de la campana". Suplemento La hormiga eléctrica, La Razón, 18 de agosto: La Paz.

1991 "Alentaba el endemoniado". Suplemento La hormiga eléctrica, La Razón, 18 de agosto: La Paz.

1991 "La llave del puente". Suplemento La hormiga eléctrica, La Razón, 18 de agosto: La Paz.

1991 "Fragmentos del último libro de poemas, todavía en preparación y aún sin nombre, al momento de su muerte (1986)". Suplemento La hormiga eléctrica, La Razón, 18 de agosto: La Paz.

1998 "Cuatro poemas para mi madre". En: Revista Geisha 6, otoño: La Paz.

2000 Poema "Micaela". En: Revista La mariposa mundial 3, septiembre: La Paz.

2000 "11 poemas de 1944". En: Revista Ciencia y cultura, Universidad Católica Boliviana, julio: La Paz.

2000 "Carta a Ricardo Bonel". En: Revista La mariposa mundial 5, julio: La Paz.

s/f Poemas "Lo lejano", "Ven", "Un fósforo apagado". En: Morales, Blanco et al: La muerte es el olvido.

s/f Poemas "Ayer ha hecho frío", "La llave del puente" y entrevista de Rubén Vargas a la tía Esther. Presencia literaria.

s/f Poemas "El atardecer sombrío", "El malabarista", "El hospital", "El pito", "El músico", "Tu alma", "La voz", "El globo", "Determinaciones rotundas que se cumplirán", "Lealtad", "Razón", "Libertad", "Traducción de la canción de la tierra", "El solitario en otoño", "El borrachín en primavera", "La despedida", "Las

condiciones de la luz y la sombra", "el cubo", "el negro", "la melodía", "cristal de tumba". En: Revista Contacto.

Otras publicaciones realizadas por Jaime Saenz

1980 El Quevedito, periódico de Alasitas: La Paz.

Artículos y otros escritos sobre Jaime Saenz en revistas y periódicos

Agencia Gesta de Servicio de Información Cultural
1992 "Hemerografía parcial"/Lista de libros publicados hasta 1992. Presencia: La Paz.
"Al pasar un cometa"
1983 En: Revista Hipótesis 18, invierno: La Paz.
Antezana, Luis H.
1977 "Obra poética". En: Revista Hipótesis 2, marzo: Cochabamba.
1978 "En torno a la obra. Diálogo". En: Revista Hipótesis 10: Cochabamba.
1979 " La obra poética de Jaime Saenz". El Diario, domingo 30 de diciembre: La Paz.
1982 "Sobre Felipe Delgado". En: Revista Hipótesis 13, febrero: La Paz.
1982 "Felipe Delgado (I). Presencia, 9 de mayo: La Paz.
1982 "Felipe Delgado (II). Presencia, 16 de mayo: La Paz.
1982 "Felipe Delgado (III). Presencia, 23 de mayo: La Paz.
1982 "Felipe Delgado (IV). Presencia, 30 de mayo: La Paz.
1986 "Literatura boliviana: límites y alcances". Presencia, 16 de abril: La Paz.
1987 "La poética del saco de aparapita". Presencia, 26 de abril: La Paz.
1997 "La maña de la obra". En: Revista Puntos suspendidos 5: La Paz.
Arduz Ruiz, Heberto
1986 "Carta a Jaime Saenz" (poema). Presencia, domingo 7 de septiembre: La Paz.
Ávila, Silvia Mercedes
2000 "Evocación de Jaime Saenz". En: Revista La mariposa mundial 3, septiembre: La Paz.
Ávila Echazú, Edgar
1977 "... crear su propio lenguaje. Diálogo". En: Revista Hipótesis 2, marzo: Cochabamba.
1986 "Jaime Saenz: peregrino en las tinieblas". Presencia, domingo 7 de septiembre: La Paz.
1986 "Prólogo para una antología por aparecer". Presencia, 19 de octubre: La Paz.
1987 "Jaime Saenz y la música (I)". Presencia, 11 de octubre: La Paz.
1990 "Elegía para Jaime Saenz". En: Correo de Los Tiempos, 15 de

noviembre: Cochabamba. También en: Diario Literario, 16 de diciembre: La Paz.

Baciú, Stefan

1971 "Los aforismos en la poesía del visitante profundo". En: MELE/ Cuadernos Internacionales de poesía: Honolulu, Hawai.

1976 "El arte poético de Jaime Saenz". Presencia, 13 de junio: La Paz.

1980 "El arte poético de Jaime Saenz". El Diario, 10 de agosto: La Paz.

1981 "Jaime Saenz, poeta surrealista". Ultima Hora, 4 de diciembre: La Paz.

1982 "Jaime Saenz" (poema). Presencia, 17 de octubre: La Paz.

1982 "El visitante profundo baja desde La Paz". Ultima Hora, 4 de junio: La Paz.

1982 "Saenz y Mitre y Bedregal". Ultima Hora, 29 de enero: La Paz.

Baptista Gumucio, Mariano

1972 "Jaime Saenz: un hombre vertical" (entrevista). Ultima Hora, 28 de noviembre: La Paz.

Blanco, Elías

1990 "Cuatro años al filo de la muerte". Presencia, viernes 17 de agosto: La Paz.

1995 "Jaime Saenz Guzmán (Del arte y sus contrastes)". Presencia, domingo 9 de abril: La Paz.

Botelho Gosálvez, Raúl

1990 "La patria y los amigos". Hoy, 9 de diciembre: La Paz.

Caballero Tamayo, Ignacio

1986 "A Jaime Saenz" (poema). Presencia, 19 de octubre: La Paz.

Cáceres Romero, Adolfo,

1985 "Situación de la nueva poesía boliviana". Los Tiempos, 21 de noviembre: Cochabamba.

1989 "Situación de la nueva poesía boliviana". Los Tiempos, 4 de mayo: Cochabamba.

Cajías, Lupe

1987 "Muerte, un video que estremece". Hoy, 19 de julio: La Paz.

Calderón, Julio Ríos

1986 "Pequeña memoria de Jaime Saenz". Presencia, domingo 24 de agosto: La Paz.

Carvalho, Homero

1987 "Saenz uno de los mejores escritores...". Los Tiempos, 19 de febrero: Cochabamba.

Castañón Barrientos, Carlos

1988 "Diez cuentos bolivianos del siglo XX". Presencia, 16 de octubre: La Paz.

1988 "Diez poemas líricos... Nadie ama". Presencia, 25 de diciembre: La Paz.

Castro Marques, Dulfredo M.

1987 "A la memoria de Jaime Saenz" (poema). En: Revista El Zorro Antonio 4, agosto de 1987: La Paz.
Coello Vila, Carlos
1987 "Vidas y muertes de Jaime Saenz". Presencia, 25 de octubre: La Paz.
Costa Arduz, Rolando
1990 "En torno a los dibujos que expone Jaime Saenz". En: Crónica aguda. Tribuna de la cultura médica 142: La Paz.
Díez Astete, Alvaro
1986 "Cuerpo presente, a Jaime Saenz en la vida y en la muerte" (poema). Presencia, domingo 31 de agosto: La Paz.
1990 "Para Saenz y Costa". En: Crónica aguda. Tribuna de la cultura médica 142: La Paz.
Durán, Luis Raúl
1979 "Veinte nombres de la bibliografía boliviana". Última Hora, 28 de diciembre: La Paz.
Ferrufino C., Elena
1991 "Jaime Saenz, el hombre". Presencia, 27 de octubre: La Paz.
Flores Saavedra, Mery
1978 "Un hombre que escribe lo que le da la gana". Hoy, domingo 10 de diciembre: La Paz.
1992 "Un hombre que escribe lo que le da la gana". Presencia, domingo 23 de agosto: La Paz.
García, Óscar
2000 "Baúl en el vientre de Dios" (Epílogo del libro Café y mosquitero). La Prensa, 20 de agosto: La Paz.
García Pabón, Leonardo
1979 "Historia de un caminante" (poema). El Diario, domingo 30 de diciembre: La Paz.
1987 "A la memoria de Jaime Saenz". Presencia, 18 de enero: La Paz.
Gumucio D., Alfonso
1976 "Itinerario con la cosa". Ultima Hora, viernes 19 de marzo: La Paz.
1989 "El aparapita de La Paz". Hoy, 9 de abril: La Paz.
Hernández, Marlene
1979 "Jaime Saenz: el yo-la obra". En: Revista Hipótesis 11/12: Cochabamba.
"Jaime Saenz en vida y obra"
1993 Suplemento Ventana. La Razón, domingo 5 de septiembre: La Paz.
López Muñoz, Gonzalo
1986 "Una entrevista con Jaime Saenz". Presencia, 21 de septiembre: La Paz.
Martínez Salguero, Jaime
1986 "La lírica de Jaime Saenz". Presencia, domingo 31 de agosto: La Paz.
Monasterios, Elizabeth
1997 "Auca: donde las cosas no pueden estar juntas. Notas para una

postmetafísica aymara". En: Revista Puntos Suspendidos 5: La Paz.
Morales, Gisela
1990 "Discurre en el tiempo, vive, se queda y jamás se va...". Presencia, viernes 17 de agosto: La Paz.
Orías Medina, Arturo
1976 "¿Qué es comprender poesía?". Presencia, 5 de septiembre: La Paz.
Peñaloza Bretel, Julio C.
1986 "Palabras de un lector común". Última Hora, agosto: La Paz.
Pérez Alcalá, Ricardo
1989 "Evocación de Pérez Alcalá: Jaime Saenz". Presencia, 11 de junio: La Paz.
Pey, Coral
1986 "Los Cuartos de Jaime Saenz". Última Hora, viernes 22 de agosto: La Paz.
1986 "Presencia del mundo en Jaime Saenz". Presencia, Domingo 7 de septiembre: La Paz.
Prudencio, Alfonso, (Paulovich)
1967 "Jaime Saenz", Apariencias. Editorial Difusión: La Paz.
Prudencio L., Roberto
1978 "Hoy con Jaime Saenz". Suplemento Juventud, El Diario, domingo 5 de noviembre: La Paz.
Pujol, Daniel
1989 "Un homenaje para tu ausencia, lo llenas todo con tu presencia". El Día Cultural.
Quinteros S., Juan
1987 "La noche jubilosa de Jaime Saenz". En: Revista El Zorro Antonio 4, agosto: La Paz.
Quiroga, Juan Carlos Ramiro
1987 "Muerte por el tacto (1)". En: Revista El Zorro Antonio 4, agosto: La Paz.
1987 "Sombra de Jaime Saenz". Presencia, 1 de noviembre: La Paz.
1988 "Holocausto alcohólico de lo in-corruptible". En Signo: Cvadernos Bolivianos de Cvltvra 23, La Paz.
1990 "Las displicencias de La piedra imán". Última Hora, domingo 30 de septiembre: La Paz.
Quirós, Juan
1974 "Recorrer esta distancia de Jaime Saenz". Presencia, 12 de mayo: La Paz.
1975 "La poesía en Bolivia". Presencia en el Sesquicentenario, 6 de agosto: La Paz.
1986 "Instantánea de Jaime Saenz". Presencia, 31 de agosto: La Paz.
Ríos Calderón, Julio
1986 "Pequeña memoria de Jaime Saenz". Hoy, 24 de agosto: La Paz.
1987 "La fábula del día terminaba en la garganta". Hoy, 6 de septiembre: La

Paz.
1988 "Cuando la sensibilidad alcanza alturas insospechadas. Evocación a Emilio Villanueva y Jaime Saenz mediante una conversación con Nelly Villanueva de Barrero". Hoy, 9 de octubre: La Paz.
1988 "Cuando la sensibilidad alcanza alturas". Hoy, 9 de agosto: La Paz.
1989 "Eterno enamorado de la ciudad de La Paz". Hoy, 22 de octubre: La Paz.
1991 "La Piedra Imán. Confesiones de Jaime Saenz". Presencia, 10 de marzo: La Paz.

Rivera Rodas, Oscar
1987 "La poesía de Jaime Saenz (I)". Presencia, 8 de marzo: La Paz.
1987 "La poesía de Jaime Saenz (II)". Presencia, 15 de marzo: La Paz.
1987 "El poeta Jaime Saenz en el recuerdo". Presencia, 18 de enero: La Paz.

Rodas Morales, Hugo
1991 "Los sueños como anticipación literaria". Última Hora, 20 de octubre: La Paz.
1992 "Los papeles de Narciso Lima-Achá". Última Hora, 23 de febrero: La Paz.

Rodrigo Mendizábal, Iván
1987 "Muerte en el camino de la realidad...". Hoy, 7 de junio: La Paz.
1987 "Los encuentros. Video basado en Jaime Saenz". Hoy, 20 de diciembre: La Paz.
1989 "Segundo concurso ciudad de La Paz de la Alcaldía". Hoy, 3 de septiembre: La Paz.
1989 "Los habitantes de la ciudad. Video de Wiethüchter". Hoy, 3 de septiembre: La Paz.

Sanjinés, Javier
1993 "Marginalidad y grotesco en la moderna narrativa andina: el caso de Jaime Saenz". Revista Unitas 5, marzo: La Paz.

Siles, Juan Ignacio
2000 "Aproximación a Jaime Saenz. El júbilo y la noche". El deber, 1 de julio: Santa Cruz.

Suárez Figueroa, Sergio
1965 "Devoto del diablo, Jaime Saenz, místico y poeta". En: Revista Esto es 7, 26 de junio.

Taboada Terán, Néstor
1985 "Taboada y rumbos actuales de la literatura boliviana". Los Tiempos, 13 de junio: Cochabamba.

Taller Hipótesis
1986 "Escribir antes y después de la muerte. Obra poética de Jaime Saenz". En: Revista Iberoamericana 34 (separata), enero-marzo: Pittsburgh.

Urioste, Juan Cristóbal

1987 "El poeta Jaime Saenz". Presencia, 1 de marzo: La Paz.
Urzagasti, Jesús
1986 "Jaime Saenz al otro lado de la noche". Presencia, domingo 17 de agosto: La Paz. Reproducido en: Revista El Zorro Antonio 3, octubre: La Paz.
1986 "Jaime Saenz a la sombra del recuerdo". Presencia, domingo 31 de agosto: La Paz.
Vargas Portugal, Rubén
1986 "A propósito de Los cuartos de Saenz". Presencia, 13 de abril: La Paz.
1989 "El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia". Presencia, 20 de agosto: La Paz.
Vargas, Rubén y Wilma Torrico
1987 "Diálogo con Doña Esther Guzmán vda. de Ufenast", "La amistad con el poeta Jaime Saenz, diálogo con el Dr. Carlos Alfredo Rivera" y "Oscar Soria recuerda a Jaime Saenz". Presencia, 15 de marzo: La Paz.

Vargas Espinoza, Iván
1987 "Sobre Aniversario de una visión de Jaime Saenz". En: Revista El Zorro Antonio 4, agosto: La Paz.
1988 "El lugar de Saenz". En: Revista Signo 24, nueva época, mayo/agosto: La Paz.
Velasco, Mario Fernando
1979 "Para escribir poesía, hay que hacer poesía... en realidad un poema no se escribe: se vive". El Diario, domingo 30 de diciembre: La Paz.
Wiethüchter, Blanca
1979 "Aproximación a una trayectoria poética". El Diario, domingo 30 de diciembre: La Paz.
1984 "Aprender a vivir es aprender a morir. A propósito de La noche". Presencia, domingo 2 de septiembre: La Paz.
Zuasnábar, Ángel
1992 "Entrevista inédita a Jaime Saenz". Última Hora, 1° de marzo: La Paz.

Sobre Jaime Saenz en libros

Antezana, Luis H.
1985 "La novela boliviana en el último cuarto de siglo". En: Sanjinés, Javier (ed.): Tendencias actuales en la literatura boliviana. Institute for the study of ideologies & Literature: Minneapolis/Valencia.
1986 Ensayos y lecturas. Ediciones Altiplano: La Paz.
1995 Sentidos comunes. FACES/CESU/UMSS: Cochabamba.
Avila Echazú, Edgar

1990 Elegía para Jaime Saenz. Editorial El Horcón: Santa Cruz.

Blanco, Elías

1988 Jaime Saenz, el ángel oscuro y jubiloso de la noche. Apuntes para una historia de vida. Casa de la Cultura "Franz Tamayo"/ Gobierno Municipal de La Paz: La Paz.

García Pabón, Leonardo

1998 "Paradójicos cadáveres nacionales", La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia. CESU/Plural: La Paz.

García Pabón, Leonardo y Wilma Torrico (comp.)

1983 El paseo de los sentidos. Estudios de literatura boliviana contemporánea. Instituto Boliviano de Cultura: La Paz.

Mitre, Eduardo

1987 "Jaime Saenz: el espacio fúnebre", El árbol y la piedra: poetas contemporáneos de Bolivia. Monte Ávila Editores: Caracas.

Monasterios, Elizabeth

1997 "Invitación a la lectura de un poema de Jaime Saenz: Muerte por el tacto". En: "Con tanto tiempo encima. Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra". Editorial Plural: La Paz.

2001 Dilemas de la poesía de fin de siglo. José Emilio Pacheco y Jaime Saenz. Plural/Carrera de Literatura, UMSA: La Paz.

Paz Soldán, Alba María

1996 "Jaime Saenz o una poética del silencio". En: Jitrik, Noé (ed.): Los atípicos. Instituto de Literatura Hispanoamericana/Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires.

Quino, Humberto

1993 Crítica de la pasión pura. Papeles de Acracia Ediciones: La Paz, 1993.

Rivera Rodas, Oscar

1991 "Escritura de la inteligibilidad", La modernidad y sus hermenéuticas poéticas. Ed. Signo: La Paz.

Sanjinés, Javier

1992 Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia. Fundación BHN/ILDIS: La Paz.

Wiethüchter, Blanca

1975 "Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz". En: Saenz, Jaimes: Obra poética. Biblioteca del Sesquicentenario de la República: La Paz.

1985 "Poesía boliviana contemporánea: Óscar Cerruto, Jaime Saenz y Jesús Urzagasti". En: Sanjinés, Javier (ed.): Tendencias actuales en la literatura boliviana. Institute for the study of ideologies & Literature: Minneapolis/Valencia.

1993 Memoria solicitada. Ed. El hombrecito sentado: La Paz.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2002,
en los Talleres de Editorial Offset Boliviana Ltda. "EDOBOL".
Calle Abdón Saavedra Nº 2101 • Telfs.: 241-0448 • 241-2282 • 241-5437
Fax: 242-3024 • Casilla 10495
La Paz - Bolivia